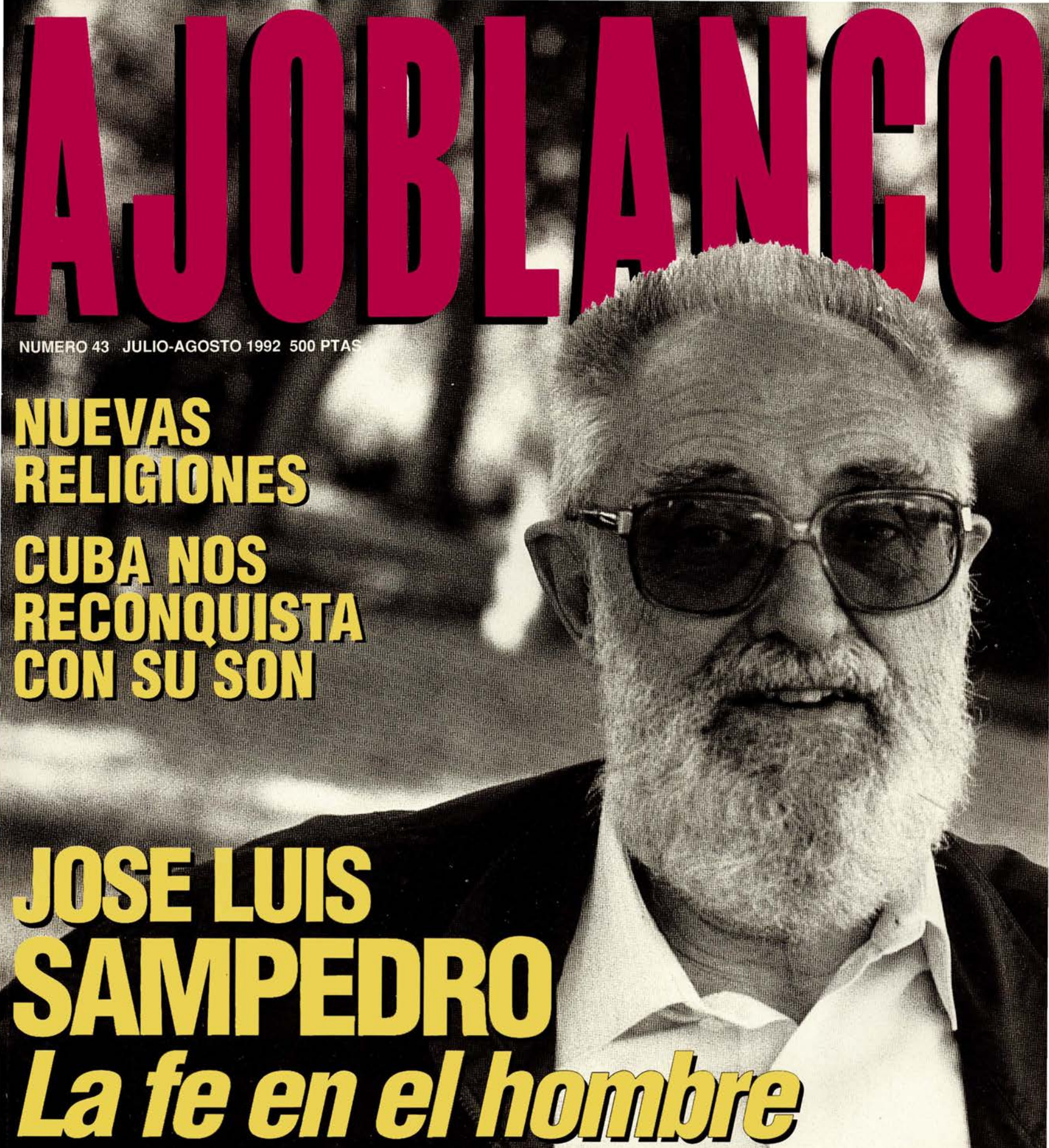
AJOBLANCO

NUMERO 43 JULIO-AGOSTO 1992 500 PTAS

NUEVAS RELIGIONES

CUBA NOS RECONQUISTA CON SU SON



JOSE LUIS SAMPEDRO

La fe en el hombre

ESPECIAL LITERATURA

NUEVOS ESCENARIOS • CARMEN MARTIN GAITE • JOSE MARIA VALVERDE

ARTE BERLINES • COMIC JAPONES • VAN MORRISON

conèixer BARCELONA estimar CATALUNYA

la Barcelona del'93

... i ara, per mar!

Sortides amb Golondrina
dimarts, dijous i dissabtes

+barcelona
CAPITAL DE CATALUNYA

informació i inscripcions: Ausiàs Marc, 48 2n. 1ª
telèfon: 265 57 57

ORGANITZACIÓ TÈCNICA

LAS GOLONDRINAS
SIRENAS, S.A.

Ajuntament de Barcelona
Regidoria de Promoció i Relacions Cíviques

SUMARIO 43

OPINIÓN

Neoliberalismo en América Latina. Por **Darío G. D'Atri**. **11**

Rembrandt, hoy **16**
Uno de los escritores, y al tiempo crítico de arte, con una de las miradas más profundas y meticulosas de nuestros días repasa la vida y obra del pintor holandés. Por **John Berger**.

El cómic japonés **20**
Tras los transistores, el vídeo y el compact disc nos llega la invasión cultural de los nipones. El manga, historias épicas de samurais y violencia, seduce a los ciudadanos de occidente. Por **Xavier Borrás**.

Las nuevas religiones. **26**
La crisis espiritual propicia la búsqueda de nuevas formas de trascendencia. Los gurús de la Nueva Era, con las mejores técnicas de la sociedad de mercado, se revisten de un oportuno orientalismo. Por **Osvaldo Baigorria**.

ESPECIAL LITERATURA

. . . . . **33**

¿Qué leemos? **34**
Viaje a través de los libros que han publicado los autores españoles. Por **Juan Ángel Juristo**.

Hacia dónde va la literatura **38**
Los escritores tienen la palabra. Pere Gimferrer, Luis Goytisolo, Javier Marías, Ana María Moix, Quim Monzó, Leopoldo Panero, Soledad Puértolas, Luis Racionero, Manuel Rivas, Mercedes Soriano, Andrés Trapiello, Manuel Vázquez Montalbán y Enrique Vila-Matas opinan sobre el futuro de la literatura.

José Luis Sampedro **40**
Entrevista con un escritor que desborda humanidad por los cuatro costados y que nunca ha dejado de creer en la utopía. Por **José Ribas**.

Carmen Martín Gaite **48**
Conversación con una de las plumas claves de nuestro tiempo que acaba de publicar *Nubosidad variable*. Por **Óscar Fontrodona**.

¿Hacia una nueva literatura? **54**
Análisis certero del mundo de la literatura: la crisis de la novela, el poderoso influjo de los medios audiovisuales, la síntesis entre periodismo y literatura. Por **L.A. Chillón**.

José María Valverde **64**
El futuro incierto de la literatura sondeado por un sabio maestro de la palabra. Por **L.A. Chillón**.

Encuesta impertinente **71**
¿Qué libro de la competencia les hubiera gustado publicar a los directores editoriales?

SECCIONES

CARTAS AL DIRECTOR 4
EDITO 5
LO QUE VIENE 6
MÚSICA 92
CINE. 94

Son cubano **72**
Santiago Auserón viajó a Cuba, siguiendo su amor por la música de la isla, conoció al director de la revista cubana *El Caimán Barbudo*, y juntos seleccionaron unos temas para un disco que ha descubierto el son a las nuevas generaciones de nuestro país. Lo cuenta el protagonista: **Bladimir Zamora**, desde La Habana.

Nueva objetividad **78**
Recorrido por un movimiento estético que agitó las conciencias desde la República de Weimar. Por **Kevin Power**.

Santiago Calatrava **86**
Un mago de la arquitectura que juega con gusto y riesgo para crear formas originales lejos de las mafias arquitectónicas que han destruido nuestro hábitat. Por **Claudio Etcheverry**.

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIENCIA

ÖYVIND FAHLSTRÖM
junio - agosto
Pinturas y esculturas

RICHARD TUTTLE
junio - agosto
La poesía de la forma

FOTO HERMANOS MAYO.
julio - agosto
1931-1992
Fotografías

septiem. - noviem.
ALEXANDER CALDER

FRIEDLANDER
septiem. - noviem.
Fotografías

PINO PASCALI
septiem. - noviem.
La reconstrucción de la naturaleza.
1966-68

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ
GUILLEM DE CASTRO, 118 - VALENCIA

IVAM

LOTHAR BAUMGARTEN
abril 92 - abril 93
"Tierra Firme"

septiem. - noviem.
ROBERT WILSON

IVAM CENTRE DEL CARME
MUSEO, 2 - VALENCIA

CARTAS AL DIRECTOR

A LA HOSPITALIDAD LE SIENTA MAL LA ARROGANCIA

Existen muchos motivos para defender la arrogancia de una comunidad frente a las organizaciones internacionales, y la mayoría merecen el apoyo de la opinión pública. Pero no cualquier motivo ha de encontrar eco, sobre todo cuando se ha aceptado previamente ser anfitrión de unos Juegos Olímpicos. Una antigua ley de hospitalidad obliga a extremar cualquier cuidado con tal de no ofender a los convidados. Independientemente de que se considere o no exagerada la susceptibilidad del huésped, el anfitrión ha de tratar de no herirla y obviar los símbolos y señas que puedan afrentarla, incluso, si es necesario, retirándolos de donde puedan verlas.

Consecuencias de las defensas numantinas suelen ser la identificación del individuo con su comunidad y una mayor cohesión social. El museo Dardier tal vez recibirá más visitantes y hasta puede que el hombre disecado termine en los banderines que se agitan en los campos de fútbol. Banyoles 92 pasará, con sus argumentos e historias, pero quedará la resistencia e identificación de un pueblo en torno a un símbolo precisamente porque ofendía otro. Nada nuevo bajo el sol, por otra parte.

Juan Merelo-Barberá
Barcelona

PROVINCIANISMOS

Con su permiso, voy a gritar: ¡¡Me tienen harto los provincianismos mentales!!, ¡¡Basta de nacionalismos baratos (caros también)!!, ¡¡Córtenla con la cantinela de la catalanización, galleguización o vasquización!!! ¿O es que no se dan cuenta que se les cierra el corazón?

Me explico, soy argentino, estoy en Barcelona desde hace seis meses y, contra todas mis esperanzas, cada día es más fuerte la sensación de que ese golpeteo nacionalista que apenas vi hace tres años, cuando vine por primera vez a esta ciudad, hoy es un oscuro telón que va encerrando a propios y extraños, separándolos del mundo.

Es complicado oponerse, por ejemplo, a quien quiera hablar en catalán, pero ¿cuál es el rédito de la incomunicación, el aislamiento y la tozudez anclada en dos o tres símbolos vacíos?

Asumiendo el derecho de un pueblo a elegir como perfil propio aquel que más le venga en gusto, ¿qué tienen por ganar aquellos que se esculpen un rostro que mira hacia adentro?

El jueves 4 de junio, en "El País", Ralph Dahrendorf escribió, a propósito de los fracasos europeistas de los gobiernos: "Se abusa de la idea de una Europa de regiones para justificar el nuevo amor de la homogeneidad... es un error creer que uno puede defender simultáneamente a Europa y la independencia escocesa o flamenca o vasca o siciliana. Europa no es nada más que un espacio común para ciudadanos que tiene distintas lealtades étnicas, religiosas o culturales. Darle la espalda a este espacio común supone llegar a la intolerancia dentro y a la hostilidad fuera, la supresión de las minorías y el resurgimiento de la enemistad entre las naciones.

Tal vez sea necesario prestar atención a lo que dice el decano de Saint Anthony's College de Oxford. ¿O alguno imagina que aquello que fueron nefastos nacionalismos hoy puedan convertirse en apoteosis de humanidad?

Gabriel Evangelista
Barcelona

Cartas al Director:
Apartado 36.095
08080 Barcelona

AJOBLANCO

DIRECTOR
José Ribas

REDACTOR JEFE
Jordi Esteva

SECRETARIA
REDACCIÓN
Elisabeth Cabrero

COORDINACION DE REPORTAJES
Albert Chillón

DISEÑO GRÁFICO
José Luis Dorado

REDACCIÓN
Albert Salmerón

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO
Óscar Fontrodona, Jordi Costa, Juan Ángel Juristo, Kevin Power, Bladimir Zamora, Osvaldo Baigorria, Xavier Borrás, Claudio Etcheverry, Marcos Ordóñez, Darío G. D'Atri.

FOTOGRAFÍA
José Aymá, Luis Baylón, Christian Schroth.
AGENCIAS GRÁFICAS
Cover, EFE, Contifoto, Zardoya, Sygma, A.G.E.-Fotostock, Gamma, Network, Agence France Press, IN SITU.

EDITA
EDICIONES CULTURALES ODEÓN, S.A.
REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES
Aragón, 264, 5.° 1.ª
08007 BARCELONA
Tel. (93) 215 81 30
PUBLICIDAD
Coordinadora: Victoria Sensat
Aragón, 264, 5.° 1.ª 08007 Barcelona
Tel. (93) 215 81 30

AUTOEDICIÓN
SISTEMES D'EDICIÓ
Rubió i Ors, 61 / Rda. Guinardó, 164
08026 Barcelona

FOTOMECÁNICA
EVOCOLOR
Espronceda, 349-357
08027 Barcelona

IMPRESIÓN
ROTOGRAPHIK, S.A.
Carretera de Caldes, km. 3,7
Santa Perpetua de la Mogoda, 08130 Barcelona

DISTRIBUCIÓN
COEDIS, S.A. Avda. Barcelona, 225.
Molins de Rei. 08750 Barcelona
Tel. (93) 680 03 60

Depósito legal: B-34.869-1987

La Dirección no se hace necesariamente responsable de los artículos de sus colaboradores.

Precio plazas sin IVA, el mismo de la cubierta, incluida sobretasa aérea.

EDICIONES CULTURALES ODEÓN, S.A. declina cualquier responsabilidad sobre material no solicitado.

La portada del nº42 de AJOBLANCO fue confeccionada por A&A IMAGE TEAM, S.L.

Foto: Jordi Esteva

EDITO

Durante este mes de Julio van a culminar los fastos del 92. El 23 y 24 de Julio se celebra en Madrid la II Cumbre Iberoamericana en la que estarán presentes los Jefes de Estado o de Gobierno de los 21 países que la componen. Este nuevo bloque pretende escapar de la retórica de los buenos principios y tratar de establecer programas concretos de colaboración. En el área educativa se pretende crear unas becas sustanciosas para que 400 postgraduados puedan culminar su investigación en cualquier universidad del área. También se firmará un acuerdo de colaboración en el terreno científico y tecnológico. Se pretende también consensuar inversiones en infraestructuras de saneamiento de aguas a través de la O.P.S. El satélite Hispasat, que pronto se pondrá en órbita, emitirá las señales para que un canal de televisión divulgue unos programas de educación a distancia con el objetivo de paliar el enorme analfabetismo que padece la zona. También se creará el Fondo Indígena con sede en La Paz dedicado a propiciar el desarrollo de la economía y de la cultura de las comunidades indígenas.

El 25, todos los jefes de Estado y de Gobierno de la Cumbre se trasladarán a Barcelona para presenciar la llegada de la antorcha olímpica al estadio de Montjuïc. La ilusión visionaria del barcelonista Pasqual Maragall ha llegado a su zenit, su sueño es ya realidad. Barcelona cuenta con las infraestructuras necesarias para ser algo más que la capital de Cataluña. A partir de ahora el discurso decimonónico y victimista del nacionalismo conservador tendrá escaso eco en la indiscutible capital de la edición en español. Al señor Jordi Pujol le acaba de surgir un contrincante con futuro. La apuesta de Maragall es vertebrar ciudades y recuperar la tradición municipalista. El municipio es el organismo más importante en la historia, tanto de la Península como de Latinoamérica. Curiosa coincidencia.

Cuando los líderes latinoamericanos, perseguidos por las cámaras de televisión de todo el mundo crucen España desde Barcelona hasta Sevilla podrán observar de cerca el milagro español de la segunda mitad del siglo XX. Tres siglos de decadencia han concluido. Milagro económico y prosperidad. Evolución política y estabilidad. Revolución de mentalidades y al fin, parece que estamos en el albor de un profundo debate sobre lo que somos, lo que queremos y lo que podemos llegar a ser. Este país, siempre diferente y plural participa poco de la actual decadencia europea que amenaza a países definitivamente estancados en lo espiritual y en lo ideológico, como Francia, Gran Bretaña o Italia y sus modelos. España, como siempre, sigue yendo a su aire. Maastricht no es el impuesto para entrar en el club de los ricos como en su día fue la OTAN. Maastricht es ir al dictado de los euroburócratas de Bruselas y aunque este país sea inconsciente de que es lo que supone, sabe perfectamente que el cinismo generalizado será la respuesta si la CEE no responde a las elevadas expectativas. Precisamente por esto recuperar América Latina es tan sabio como haber acercado el sur a la mitad, mediante el primer AVE que recorre la península.

Verano movido y un 1993 que ya sabemos lleno de polémica, debate y bases para alcanzar unos contenidos que nos acerquen al Paraíso. ¿Por qué no? Por el momento... Verano Feliz y que no os pille un Geo con polvitos ni chocolate. Sería una pena.

JOSÉ RIBAS

LO QUE VIENE

Los premios BAD de la Fundación BAD de Barcelona, formada por un amplio colectivo de arquitectos, profesores, críticos y periodistas, valoran los voluntarios despropósitos. Obras que concienzudamente han exteriorizado las ideas más curiosas, peregrinas y extravagantes. Obras que no temen caer en el ridículo, sino que fuerzan sin vergüenza los límites del gusto, la forma y la lógica. Los premios han sido otorgados a aquellas obras a contracorriente que se han impuesto al sentido común y a la incomprensión de la crítica por su audacia forma y sus soluciones inesperadas.

OLIMPIADAS

Jean Genet contra Oriol Bohigas

Barcelona se ha convertido de nuevo en polo de atracción para numerosos jovenes inquietos –esta vez de allende nuestras fronteras– que han acudido como moscas para materializar sus sueños en la (para ellos) "Ciudad de los Prodigios". Pero ¡no! No son las pajas arquitectónicas de Bohigas & Cia. y ni mucho menos los templos nocturnos de Arribas & Mariscal la nueva Meca de Peregrinación, porqué los jóvenes inquietos que atiborran locales del Barrio Chino que parecían a punto de desplomarse, intentan resucitar en vano esa Barcelona portuaria y mítica descrita por Mandiargues, ensalzada por los beats, hippies y anarcos que llegó a su zénit con Nazario y Santa Ocaña y una magnífica decadencia con la desaparecida "Paca la Tomate" y la movida tardía de la calle Rauric. Hoy, el espíritu portuario de Barcelona de Jean Genet y Georges Bataille, que en su día fecundó Melina Mercuri con los aires de El Pireo en los "Pianos Mecánicos", resurge como el ave fénix como queriendo vengar los atropellos impuestos por Bohigas, a todas luces el visir malo de la película. *El Cangrejo,* el *Bar Marsella*, el *London...* son los locales donde se corta el bacalao, los antiguos templos de la movida barriochinesca. Ahora que la ciudad está magníficamente pasteurizada, con sus nuevos barrios y soberbiamente comunicada gracias a sus rondas futuristas, el imán romántico de la desaparecida Barcelona destroyer de la navaja, gonorrea, ultrafurcias, marineros "Querelle" y olor a urinario recobra inusitada fuerza echando más leña al fuego de la leyenda literaria. ¡Esto sí estaba fuera de programa!

Esperamos que las mismas excavadoras que se tragaron los mediterráneos chiringuitos de la Barceloneta engullan la petulancia y la cabeza de impostor cultural y ganador de los **premios BAD:** Oriol Bohigas, para que Barcelona deje de imitar a Chicago y sea lo que es, una metrópoli mediterránea que anúa las tradiciones de Cannes y Alejandría. ■

REVELACION

No todo lo que se publica son vacas sagradas

Seguro que va a dar mucho de que hablar, al menos nosotros lo haremos. Que los jóvenes tienen algo que decir es evidente, que se les quiera escuchar, que a alguien le interese saber de que se va cuando se es joven, ya es otro cantar.

Ray Loriga, 25 años, Harley Davidson y tatuaje de rigor, nos relata, desde su escritura rápida y flexible *Lo peor de todo* (Debate, 1992) de ser joven, esa ambivalencia entro lo que uno se ve obligado a hacer y lo que desearía hacer, el esfuerzo por salir adelante en una sociedad en la que el montaje está diseñado para los otros. Por supuesto, lo mejor de todo es que lo haya podido escribir y no simplemente des de la descripción descarnada de la realidad, sino desde una ironía de quien conserva lo mejor y lo peor de ser joven y, sobre todo, desde quien encuentra una salida diferente a la única que parece ser que tienen los jóvenes: la disyuntiva de ser efímero o fanático. ¡Lo contenta que debe estar Cristina la de los Subterráneos de tener un novio que escribe, y bien! ■

COMUNICACION

Humor en la radio

En estos tiempos de información monocorde, de radiofórmulas reiterativas y de magazines rancios y obsoletos, los programas de humor radiofónico cobran un valor añadido. *Arús con leche,* que se emite por la red de emisoras de la Cadena Minuto de lunes a viernes de 8 a 10 de la mañana, conducido por el inefable Alfonso Arús, abandera el humor más surrealista, **extravagante**, procaz e irreverente de las ondas de nuestro país desde hace ocho años, a través de los cuales ha vivido una ascensión imparable que le ha valido el reconocimiento del público.

Para Arús el secreto de su programa es hacer *"un esfuerzo notable, intentando buscar cosas nuevas que los demás no hagan. Actualmente un magazine es prácticamente lo mismo en todas las emisoras: tertulia, reportaje, conexión con la unidad móvil, apartado dedicado a la dietética... En cambio,* Arús con leche *escapa totalmente de ese formato. Yo a veces, incluso, lo defino como un anti-magazine. Eso hace que la gente se vaya enganchando. En este momento creo que estamos en una fase de captación de nuevos oyentes, sobre todo gente joven o inconformista".*

Otra de las claves de su éxito es el tratamiento de la información pasada por el prisma del humor: *"Nuestro humor siempre está basado en la información. Es necesario que se produzca una noticia, que exista una base real, unos datos ciertos y constatados, para luego ironizar sobre ellos. Lo que prima en* Arús con leche *es información, que después se pasa por el prisma del humor. Si la gente no se ríe pero se entera de las noticias, ya estamos contentos".* ■

Alfonso Arús empezó su carrera radiofónica en 1980 en la desaparecida Radio Juventud cuando tenía 19 años. Desde entonces ha pasado por diversas emisoras haciendo magazines y retransmisiones futbolísticas, siempre tratados con humor. Ha recibido un Premio Ondas y una Antena de Oro. En 1989 dio el salto a la TV con sus imitaciones de personajes que otros no han tardado mucho en copiar.

FOTOGRAFIA

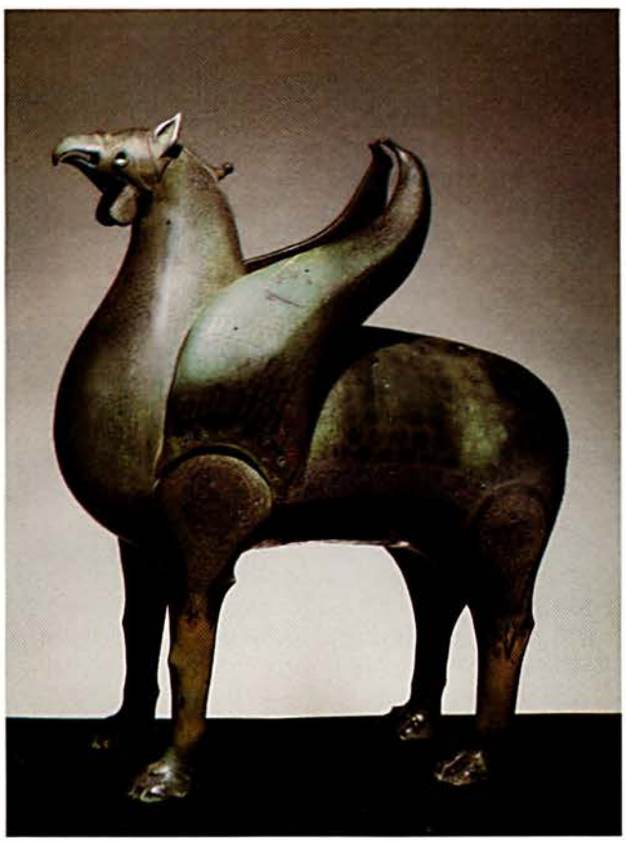
Pionero de una nueva manera de "ver", **Xavier Miserachs** presenta su primera exposición monográfica, *1 segundo y 25 centésimas,* en la Sala Catalunya de la Fundación "la Caixa" (Barcelona) del 15 de junio al 16 de agosto. Esta muestra de Miserachs, del que destacan sus reportajes e imágenes documentales, representa una autobiografía de su autor en imágenes, al tiempo que es una auténtica aproximación a la memoria de una generación.

VIAJE A UN MUNDO IMAGINARIO

Para viajar al País de los Adoradores de Cabras, a la Isla de los Enmascarados, a Cuculandia, al Desfiladero de Chatar o a la Ciudad de la Noche Terrible no existen *tour operators* posibles, ni *charters*, ni tan siquiera circuitos de *trekking* para aventureros empedernidos. Sólo es un *trip* posible para aquellos que recurren a la imaginación con tal de perderse en **mundos de ensueño**. Alberto Manguel y Gianni Guadalupi han recopilado en *Guía de lugares imaginarios* (Alianza Editorial) una sugerente relación de lugares extraídos de las páginas fantásticas de la literatura universal.

ARTE

La Alhambra vestida/La Alhambra desnuda



El modelo de gran exposición, acompañada de expectación en los media, enorme catálogo y colas en la puerta, se impone en España, emulando la vieja fórmula francesa del Petit Palais. Se inició con Velázquez, y ahora se ha repetido con la exposición sobre las artes de **Al-Andalus**. Conscientemente se ha querido vender el evento con la fórmula magistral de "La Alhambra revisitada" o "La Alhambra vestida", por aquello de que volvían al palacio nazarí sus objetos originarios. Habituado el público a cubrir la desnudez mobiliar de la Alhambra con su imaginación, ahora se le ofrecía una visión impactante: el monumento en su perfecto acabado orientalista. ¿El resultado? La decepción del incauto visitante, que esperaba hallar la plenitud oriental y se encontró con una exposición buena pero no extraordinaria, además de una Alhambra tal cual irreconocible, plagada de paneles, ventanas tapiadas, y ambiente de falso museo. En definitiva, durante esta primavera, la Alhambra vestida al modo de nuestra época, vitrinas y cristales blindados de por medio, nos ha excitado menos que la Alhambra desnuda, la de siempre, la que posee en sus bajos un Museo de Arte Hispanomusulmán magnífico en estado de semiabandono, y sin visitantes. Pero claro, ¡oh papanatas!, esta exposición tenía la marca de origen del Metropolitan Museum de Nueva York, tan prestigioso él. Y ojo, para culminar el fiasco ni ha habido colas siquiera, como presuponía la prensa. Glorioso. ■

MUSICA

Lo más caliente

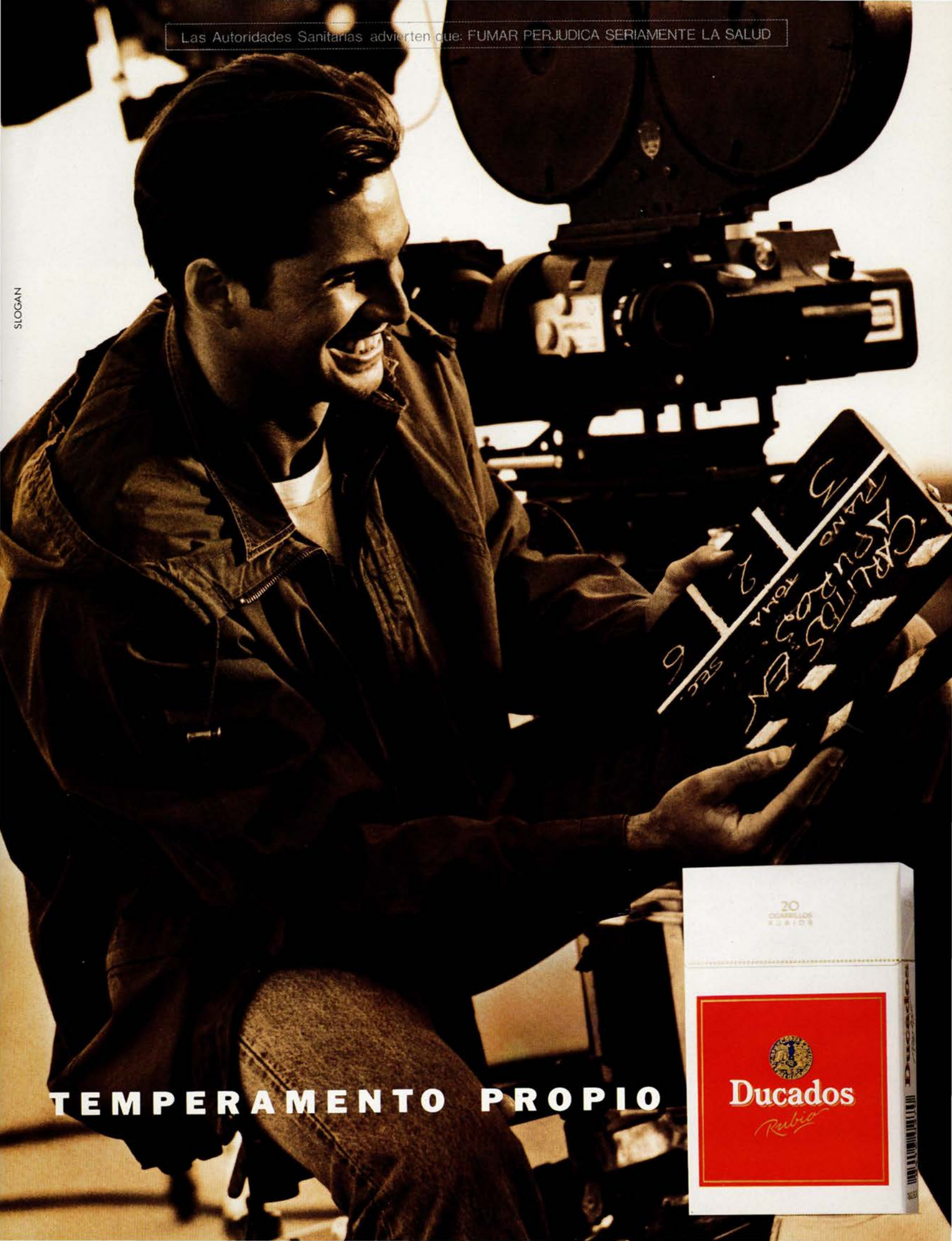
Este verano ningún bicho viviente quedará impasible a la avalancha de música cubana que se nos viene encima. Los sonidos latinos han padecido durante mucho tiempo la marginación que les ha reservado el insistente bombardeo de ritmos anglosajones efectuado desde todos los medios. Por eso han sobrevivido gracias a modas cíclicas que han aderezado con un poco de *sabor* nuestras bandas sonoras particulares. Ahora vivimos uno de esos momentos en que lo latino y, sobre todo, lo cubano vuelve a sonar con fuerza.

Tuvo que venir el dominicano Juan Luis Guerra para que los ejecutivos discográficos se percataran del potencial comercial de una música que casi siempre acaba maltratada y banalizada; Antonio Banderas nos recordó que *Los reyes del mambo* tienen mucho gancho cuando tocan canciones de amor; y Santiago Auserón quiso convertirse en nuestro David Byrne patrio para redescubrirnos las excelencias de la musicalidad exuberante de la isla de Cuba.

Fonomusic se ha lanzado al ruedo latino con una colección que lleva por nombre *Lo más caliente de Cuba*. Ésta incluye un disco recopilatorio con el mismo título y un álbum de cada uno de los ocho artistas y orquestas seleccionados en ese compilatorio: Los Van Van, Orquesta Revé, NG La Banda, Dan Den, Original del Manzanillo, Adalberto Álvarez, Pachito Alonso y Síntesis. Cada uno de ellos representa caminos distintos por los que la salsa discurre en la actualidad: desde el "sonido guateque" a las nuevas propuestas pop-salseras.

En directo el **Festival de los Soneros**, que incluye a Tito Puente, Celia Cruz, Cheo Feliciano y Óscar D'León, recorrerá España durante el mes de julio después de haber actuado ya en la Expo de Sevilla. Las fechas son las siguientes: 7 de julio en Madrid, 8 en Valencia, 9 en Barcelona, 10 en Las Palmas, 11 en Tenerife, 12 en Gijón, 14 en Marbella, 15 y 16 en Extremadura (sin confirmar la población), 17 en Cartagena y 18 en Vigo. ■

Las Autoridades Sanitarias advierten que: FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD



SLOGAN

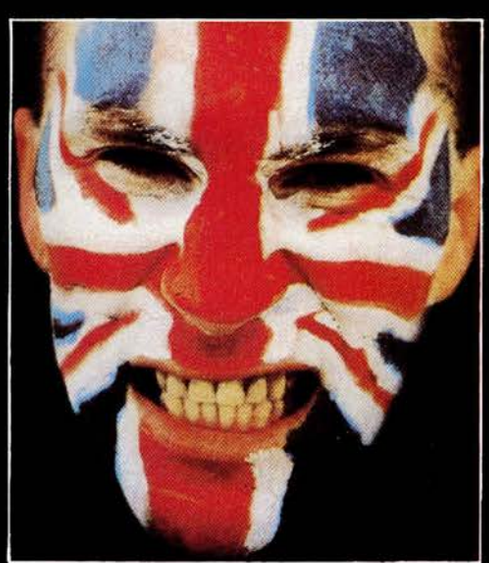
● crónicas ●
ANAGRAMA

25 títulos

"La colección Crónicas, ya convertida en el más solvente territorio de no ficción de la narrativa en lengua española"
(Arcadi Espada, El País)

BILL BUFORD

Entre los vándalos



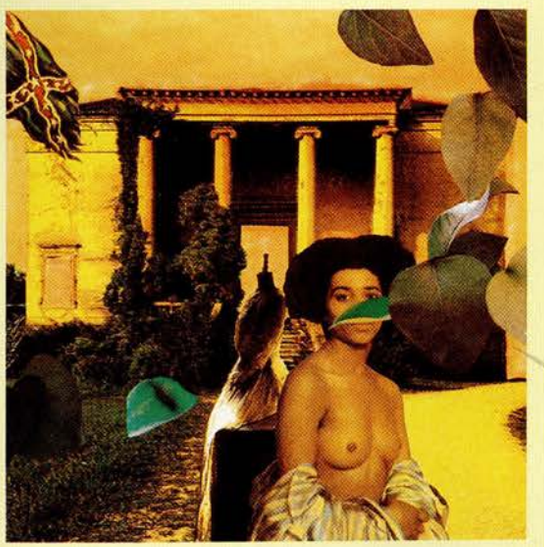
● crónicas ●
ANAGRAMA

PANORAMA DE NARRATIVAS

Nº 250

ALLAN GURGANUS

La última viuda de la Confederación lo cuenta todo



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

«Una experiencia inolvidable» (Publishers Weekly). «Allan Gurganus es un narrador inscrito en la gran tradición, junto a los mejores» (The New York Times Book Review). «Aquellos que aún no han leído esta asombrosa primera novela, deberían comenzar a hacerlo de inmediato, y aquellos que ya lo hemos hecho, la releeremos» (Philadelphia Inquirer).

EDITORIAL ANAGRAMA

Darío G. D'Atri

Neoliberalismo en América Latina

Los procesos económicos y políticos de liberalización y desarme de los aparatos estatales, en Latinoamérica, parecen consolidados y endebles a la vez. Si por un lado los gobiernos anuncian la irreversibilidad de sus planes privatizadores de inspiración fondomonetarista, y algunos indicadores económicos deslumbran por su equilibrio, los intentos de golpe y el "fujimorazo" en Perú han servido para recuperar una pregunta que relativiza todos los exitismos posibles: ¿Seguirá el consenso de los pueblos latinoamericanos sobre unas democracias que quitan en pan lo que dan en libertades?

A 500 años vista, resulta comprometedor dejar de lado cierto pesimismo crítico ante la realidad latinoamericana. El riesgo de ciertas concesiones a la esperanza fácil puede llevar a más de uno a equivocaciones profundas, espejismos de un estado de las cosas inexistente. Más allá de lo ajustadas que puedan aparecer las cuentas macroeconómicas de los países del Sur, Latinoamérica afronta un proceso de transformación estructural y desaparición del rol hegemónico del Estado que llevará, seguramente, a una desprotección aún mayor de los amplísimos sectores marginados.

Es complicado entender en pleno "Primer Mundo" una lógica económica tan "ilógica" como la de los países del Sur o, en particular, latinoamericanos. De esta forma, la relación de causa y consecuencia que en Europa existe entre un buen estado de los indicadores macroeconómicos (crecimiento, inflación, interés, ocupación) y una ampliación de las condiciones de bienestar social, se suspende y revierte cuando, en los países de América hispánica, la estructura de distribución de ingresos y riquezas se vuelve tan regresiva que una reducción de déficits públicos indica, la mayoría de las veces, menos escuelas, más desocupados y peores hospitales.

A juzgar por el bombardeo informativo que se cuelga del simbolismo del '92 para inundar España de imágenes americanas, la consolidación democrática y la liberalización económica en los países latinoamericanos está rompiendo en los noventa el estigma de "década perdida" ganado en los ochenta. Sin embargo, no todo lo que brilla es oro. El exitismo de muchos analistas es interesado y los políticos gobernantes son, ante todo, de los menos indicados para responder a una pregunta clave: ¿Adónde marcha Latinoamérica en su camino de liberalismo y democracias "viables"?

El ajuste estructural y el papel de las dictaduras

Cercanos muchos países al límite de los diez años desde la última dictadura militar, y dejando aclarado que la incidencia de cada una de ellas fue diferente en cada nación, no siempre se hace "justicia" a la hora de analizar, en la actualidad, el papel que cumplieron los militares como iniciadores de unos procesos de concentración económica y acumulación de deudas externas gigantescas, que hoy justifican la adopción de medidas liberalizadoras ortodoxas y el desmontaje de aparatos estatales nacidos bajo la concepción de "estado de bienestar".

Por eso es parcial, y equivocado, celebrar con los dos máximos organismos internacionales de crédito (Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial) que, por ejemplo, Argentina en 1991 redujo a un dígito mensual su inflación y controló el déficit público. El precio pagado fue la liberalización del comercio que ha dejado un tendal de pequeñas y medianas empresas fundidas por la competencia exterior (con el consiguiente aumento de parados que eso implica), así como la liquidación de las principales empresas del patrimonio público; ejecutadas con el único objetivo de atender al pago de intereses de deuda externa.

Más cercano a la verdad estaría aquel que adjuntara a unos índices deslumbrantes la información necesaria para relacionar aquella factura de los militares (concentración económica y deuda externa) con las medidas de hoy: desestatización y liberalismo. Se llegaría así a des-

menuzar un proceso que, con sus variantes, ha contribuido inestimablemente al empobrecimiento de todos los países latinoamericanos, al enriquecimiento inescrupuloso de sus ya ricos, junto a un abandono de los pueblos por parte de sus Estados. Según el último informe del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, mientras los países desarrollados invierten un promedio del 11% del PIB en seguridad social, en los del Sur apenas pasa del 2%.

A pesar de las excepciones, la mayoría de los gobiernos latinoamericanos de los ochenta intentó continuar, en las renacidas democracias, el matiz benefactor de unos Estados que, además de elefantiásicos e ineficaces, aseguraban con su rol mediador una distribución de cargas más o menos equitativas entre débiles y poderosos. Esta bondadosa intención, característica del primer año y medio del gobierno de Raúl Alfonsín, chocó violentamente con las exigencias de pago de los acreedores de deuda externa, con las presiones internas de los "nuevos poderosos" engendrados a la sombra del árbol militar, y con el sorprendente escenario de enfrentamiento entre los primeros y los segundos, desesperados por alcanzar la mayor tajada de una torta cada vez más chica.

Consecuencia "natural": venció el más fuerte e impuso sus condiciones. Borrada del mapa la confrontación Este-Oeste, e inaugurado el mapamundi como gran mercado universal donde manda quien fabrique más y mejores chips, los países latinoamericanos cayeron finalmente bajo la ola privatizadora, liberalizadora y de "dejación" estatal preconizada por el FMI. Aún los gobernantes americanos más "socialdemócratas" (entre comillas porque en Latinoamérica sigue siendo mala palabra... Y no, precisamente, porque los hayan visto gobernar) terminaron por asumir como "política necesaria" la del llamado ajuste estructural; un proceso que está desarmando los Estados construidos en los '30 y '40, y reformulados en los desarrollismos de mitad del cincuenta, pero que nadie sabe en qué puede terminar.

Latinoamérica afronta un proceso de transformación estructural y desaparición del rol hegemónico del Estado que llevará, seguramente, a una desprotección aún mayor de los amplísimos sectores marginados

Países ajustados en un mundo de bloques

Desde finales de los ochenta, los cambios económicos emprendidos por los grandes de Latinoamérica -profundizados en el caso chileno- parecen haber habilitado a esos gobiernos una vía falaz que nos lleva a mirar sus propios intentos por unirse en un bloque económico bajo un cristal de exitismo que, aunque genere unos espejismos muy complacientes, no cambia la realidad de un subcontinente en el peor momento de sus posibilidades de intercambio comercial.

En este contexto, superando el temor que despertaban las intentonas cuarteleras de aquella democracia inicial, 1992 ha desayunado al mundo con la noticia de un fallido golpe de estado que por poco acaba con la vida del presidente venezolano, Carlos Andrés Pérez; ha servido para contemplar atónitos el éxito de un autogolpe cívico-militar en Perú; e inquieta a diario con los datos que indican que el descontento popular es caldo de cultivo de golpismos de variado color ideológico.

La pregunta de políticos y analistas es la misma y sin respuestas: ¿Es posible aplicar políticas de ajuste económico y conversión al más puro liberalismo de mercado sin desgastar el consenso en favor de la democracia? O: ¿Quién asegura que los pueblos latinoamericanos mantendrán su fe y apoyo a las democracias que, hasta ahora, sólo han servido para cristalizar con instituciones los procesos de concentración de riqueza y regresión en el reparto de la renta inaugurados en dictadura militar?

Aún apoyando los programas de ajuste económico en marcha, la CEPAL (Comisión Económica de ONU para América Latina y el Caribe) aclaró en su última bienal de Santiago de Chile que, tanto la democracia como esas medidas económicas, "están sobre bases muy frágiles"; al tiempo que propuso una "estrategia de transformación productiva con equidad", con vistas a nivelar una balanza demasiado a cuesta de los pobres.

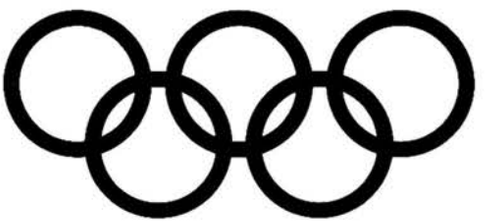
Por su parte, ese vocero universal de los intereses estadounidenses, el ex-Secretario de Estado Henry Kissinger, manifestó en el semanario conservador alemán *Weltam Sonntag* lo que puede ser un anticipo de la política de Estados Unidos con Latinoamérica, de triunfar Bush en las presidenciales de noviembre. "El nuevo orden internacional propuesto por Estados Unidos -dijo Kissinger- se podría llevar a cabo primeramente en América Latina. (...) la iniciativa para las Américas es la política más progresista de Estados Unidos con respecto a América Latina en lo que va de siglo".

Una inquietud imperial muy acorde a la necesidad de asegurarse un mercado amplio en un mundo de bloques que se cierran. Además, y hacia Latinoamérica, una postura perfectamente coherente con la exigencia de liberalización canalizada a través de los buenos muchachos del FMI.

En suma (aunque con demasiados laberintos por desvelar), lo de América Latina es más parecido a una jugada desesperada de un, hasta ahora, perdedor nato que un oasis de países que van saliendo del pozo. Aunque dos o tres cuentas e indicadores amenacen espejismos y den de comer a una legión de optimistas empedernidos.

DARIO G. D'ATRI
Corresponsal en España del diario *La Arena* de Argentina

Enhorabona a tots els que han contribuït
a que Barcelona
estigui de moda a tot el món.



Enhorabona a tots els que faran
que continui estant de moda.

BULEVARD
ROSA
MADE IN BARCELONA

TARGET

Via Augusta. Diagonal • Passeig de Gràcia. Aragó • Diagonal, 609 "Pedralbes"

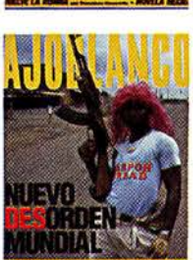
AJOBLANCO

N.° 35
MEXICO
BARCELONA
ESPECIAL
LATINOAMERICXA

N.° 39
FÉLIX DE AZÚA
BILBAO: CAPITAL OKUPA
QUÉ ESTÁ PASANDO?

N.° 36
BBAA
VIVIR EN BELFAST
CREAR EN GALICIA

N.° 40
JESÚS FERRERO
SEVILLA
SKINS



N.° 37
NUEVO DESORDEN
MUNDIAL
SIMPSONS

N.° 41
JUAN GOYTISOLO
ARTE CONCEPTUAL
WAGENSBERG

N.° 38
VIVIR SIN COMUNISMO
KRAFTWERK
NARCOBOLIVIA

N.° 42
CULEBRONES
GARAUDY
ABSTENCION

Cada mes abrirás tus sentidos al mundo. Descubrirás los países, las culturas, las ciudades y los personajes que marcan 1992. Te encontrarás con las tendencias no estandarizadas que inquietarán la década e incendiarán tu ánimo. Lo que vendrá y lo que se irá. Las informaciones que otros no podrán darte desde la credibilidad que otorga el entusiasmo por la independencia.

Participa, suscribiéndote por 4.000 ptas. anuales.

Deseo suscribirme a **AJOBLANCO** durante 1 año (12 números) a partir del número

FORMA DE PAGO

❑ Cheque nominativo a favor de EDICIONES CULTURALES ODEON, S.A. ❑ Tarjeta de crédito: _____ N.°: _____

❑ Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

_____ Ag. N° _____ domiciliada en _____

_____ Provincia _____ abone a EDICIONES CULTURALES ODEON S.A.

hasta nuevo aviso y con cargo a mi c/c o libreta de ahorro n.° _____ el importe de la suscripción

a la revista **AJOBLANCO**, a la presentación del recibo correspondiente.

Nombre y apellidos _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____ Edad _____ Profesión _____

Fecha _____ Firma

Precio suscripción anual (12 números)
España: 4.000 ptas. Europa: 6.000 ptas. Resto del Mundo: 10.000 ptas.
EDICIONES CULTURALES ODEON S.A., C/ Aragón, 264, 5° 1ª 08007 BARCELONA

Salir de Viaje es Ganar
un Proceso Contra el Habito.
Paul Morand.

RENFE

REMBRANDT, HOY

Por John Berger

Tras haber visitado la primera exposición postmoderna de Rembrandt (en Berlín, Amsterdam y Londres) -una exposición que examina los cuadros con rayos X y sitúa al autor convincentemente en su lugar, en el siglo XVII holandés-, me sorprendí formulándome una extraña pregunta:

¿Es posible que el gesto convencional de rezar hubiera empezado con dos implorantes brazos tendidos y uniéndose lentamente en su abrazo hasta que ambas manos se encontraran y se rozaran las puntas de los dedos? ¿Acaso el acto de rezar con un abrazo, aunque los brazos no rodeen nada palpable?

Murió a los sesenta y tres años, con un aspecto muy viejo, incluso según los cánones de su tiempo. La bebida, las deudas, la muerte de sus seres más próximos por la peste son algunas de las explicaciones que se han dado. Pero los autorretratos insinúan algo más. Rembrandt envejeció en un clima de fanatismo e indiferencia, no muy distinto del clima de este periodo que ahora vivimos. Ya no se podía copiar al ser humano, como en el Renacimiento, pues ya no era evidente por sí mismo: había que encontrarlo en la oscuridad. El propio Rembrandt era obstinado, dogmático, artero, capaz de cierta brutalidad. No caigamos en la tentación de convertirle en un santo. Pero buscaba una forma de salir de la oscuridad. La súplica que hay tras esa búsqueda está presente en sus autorretratos.

*

Dibujaba porque le gustaba. Era como un registro diario de lo que le rodeaba. Para él, pintar -especialmente en la segunda mitad de su vida- era algo muy distinto: la búsqueda de una forma de salir de la oscuridad. Quizá los dibujos -con su extraordinaria lucidez- nos hayan impedido ver la forma en que pintaba realmente.

Rara vez hacía dibujos preliminares; empezaba a pintar directamente sobre la tela. En sus cuadros hay muy poca continuidad lógica lineal o espacial. Si convencen es por los detalles, las partes que emergen y salen al encuentro de la vista. Ante nuestros ojos no se despliega nada, a diferencia de lo que sucede en las obras de contemporáneos suyos, tales como Ruysdael o Vermeer.

Mientras que en sus dibujos es maestro absoluto del espacio y la proporción, el mundo físico que presenta en sus pinturas está seriamente dislocado. Este hecho no se ha enfatizado lo suficiente en los estudios sobre su obra. Quizá haya que ser más pintor que erudito para poder percibirlo.

Hay un cuadro en su primera época que representa a un hombre (él mismo) ante un caballete, en un estudio. ¡El hombre tiene poco más de la mitad del tamaño que le correspondería! En su maravillosa obra de la época tardía *Mujer ante una ventana abierta* (Berlín), el brazo derecho y la mano de Hendrickje tienen un tamaño digno de un Hércules. Y en *El sacrificio de Abraham* (San Petersburgo), Isaac tiene el físico de un joven, pero en proporción respecto a su padre tiene la estatura de un niño de ocho años.

El arte Barroco era aficionado a los escorzos y a improbables yuxtaposiciones, pero aunque él aprovechó las libertades conquistadas por el barroco, las dislocaciones de su pintura no son en absoluto similares, pues no son *demostrativas*: son casi furtivas.

En el sublime *San Mateo y el ángel* (Louvre), el imposible espacio que hay sobre el hombro del Evangelista para la cabeza del ángel se insinúa furtivamente, como con el susurro que el ángel murmura en el oído del escritor. ¿Por qué olvidó -o ignoró- en su pintura lo que dominaba con tal maestría en sus dibujos? De-

bía de haber algo, algo antitético respecto del espacio "real", que le interesaba más.

*

Pero salgamos del museo. Vayamos a la zona de urgencias de un hospital. Probablemente a un sótano, pues las unidades de rayos X suelen situarse bajo tierra. Los heridos y enfermos son transportados en sillas de ruedas, o bien esperan durante horas, codo con codo en sus carritos, hasta que el siguiente experto pueda dedicarles su atención. A menudo son los ricos y no los más enfermos los que pasan primero. En cualquier caso, para los pacientes que están allí, bajo tierra, es demasiado tarde para cambiar nada.

Cada uno vive en su propio espacio corporal, donde los indicadores son un dolor o una incapacidad, una sensación extraña de embotamiento. Cuando operan, los cirujanos no pueden obedecer a las leyes del espacio: es algo que no se aprende en la Lección de Anatomía del doctor Tulip. Pero toda buena enfermera se familiariza con él mediante el tacto, y en cada colchón, con cada paciente, ese espacio toma una forma distinta.

Es el espacio de la conciencia de sí mismo que tiene cada cuerpo sensible. A diferencia del espacio subjetivo, no es ilimitado: siempre es limitado finalmente por las leyes del cuerpo, pero sus señales indicadoras, su énfasis y sus proporciones internas cambian constantemente. El dolor agudiza dicho espacio. Es el espacio de nuestra primera vulnerabilidad y soledad. También de la enfermedad. Pero también es, potencialmente, el espacio del placer, el bienestar y la sensación de ser querido. Robert Kramer, el director de cine, lo define así: "Detrás de los ojos y a través del cuerpo. El universo de circuitos y sinapsis. Los caminos trillados por donde fluye habitualmente la energía". Mediante el tacto puede sentirse más claramente de lo que puede verse con los ojos. A nivel pictórico, Rembrandt era maestro de este espacio corpóreo.

*

Consideremos las cuatro manos de la pareja en *La novia judía*. Son ellas las que con su tacto dicen, con mayor intensidad que los rostros: matrimonio. Pero, ¿cómo llega él allí, a este espacio corpóreo?

Betsabé leyendo la carta de David (Louvre). Ella está sentada desnuda, a tamaño natural. Está considerando su destino. El rey la ha visto y la desea. Su marido está fuera, en la guerra (cuántos millones de veces ha sucedido). Su sirvienta, de rodillas, le está secando los pies. No tiene otra opción que ir con el rey. Se quedará preñada. El rey David se las arreglará para que maten a su querido esposo. Ella guardará luto por su esposo. Se casará con el rey David y le dará el hijo que se convertirá en rey Salomón. Ha iniciado un destino fatal, y en el centro de esta fatalidad el carácter deseable de Betsabé como esposa.

Así, el pintor convirtió su vientre núbil y su ombligo en el centro de todo el cuadro. Los situó al nivel de los ojos de la sirvienta. Y los pintó con tanto amor y piedad como si fueran un rostro. No hay otro vientre en el arte europeo pintado siquiera con una fracción de tamaña devoción. Se ha convertido en el centro de su propia historia.

*

Tela tras tela, Rembrandt fue otorgando un poder de narración especial a cierta parte de un cuerpo o a varias de distintos cuerpos. Así la pintura habla con varias voces, como una historia contada por distintas personas desde distintos puntos de vista. Pero esos "puntos de vista" sólo pueden existir en un espacio corpóreo que resulta incompatible con el espacio territorial o arquitectónico. El espacio corpóreo cambia constantemente sus medidas y sus centros de atención, según las circunstancias. Se mide por oleadas, no por metros. De ahí sus necesarias dislocaciones del espacio "real".

La Sagrada Familia (Munich). La Virgen está sentada en el taller de San José. Jesús está dormido en su regazo. En términos de cualquier espacio pictórico convencional, la relación entre la mano de la Virgen que sostiene al niño, sus pechos desnudos, la cabeza del niño y su brazo extendido es absurda: nada concuerda, ni está en su lugar correcto, ni tiene el tamaño adecuado. Pero el pecho, con la gota de leche que mana de él, le habla a la cara del niño. La mano del niño habla al amorfo e inmenso territorio que es su madre. La mano de ella escucha al niño que tiene en brazos.

A un nivel coherente, sus cuadros ofrecen muy poco al punto de vista del espectador. En cambio el espectador intercepta (alcanza a oír) diálogos entre las partes desmembradas, aunque esos diálogos son tan fieles a la experiencia corporal que hablan a algo que todo el mundo lleva en su interior. Ante su arte, el cuerpo del espectador recuerda su propia experiencia interna.

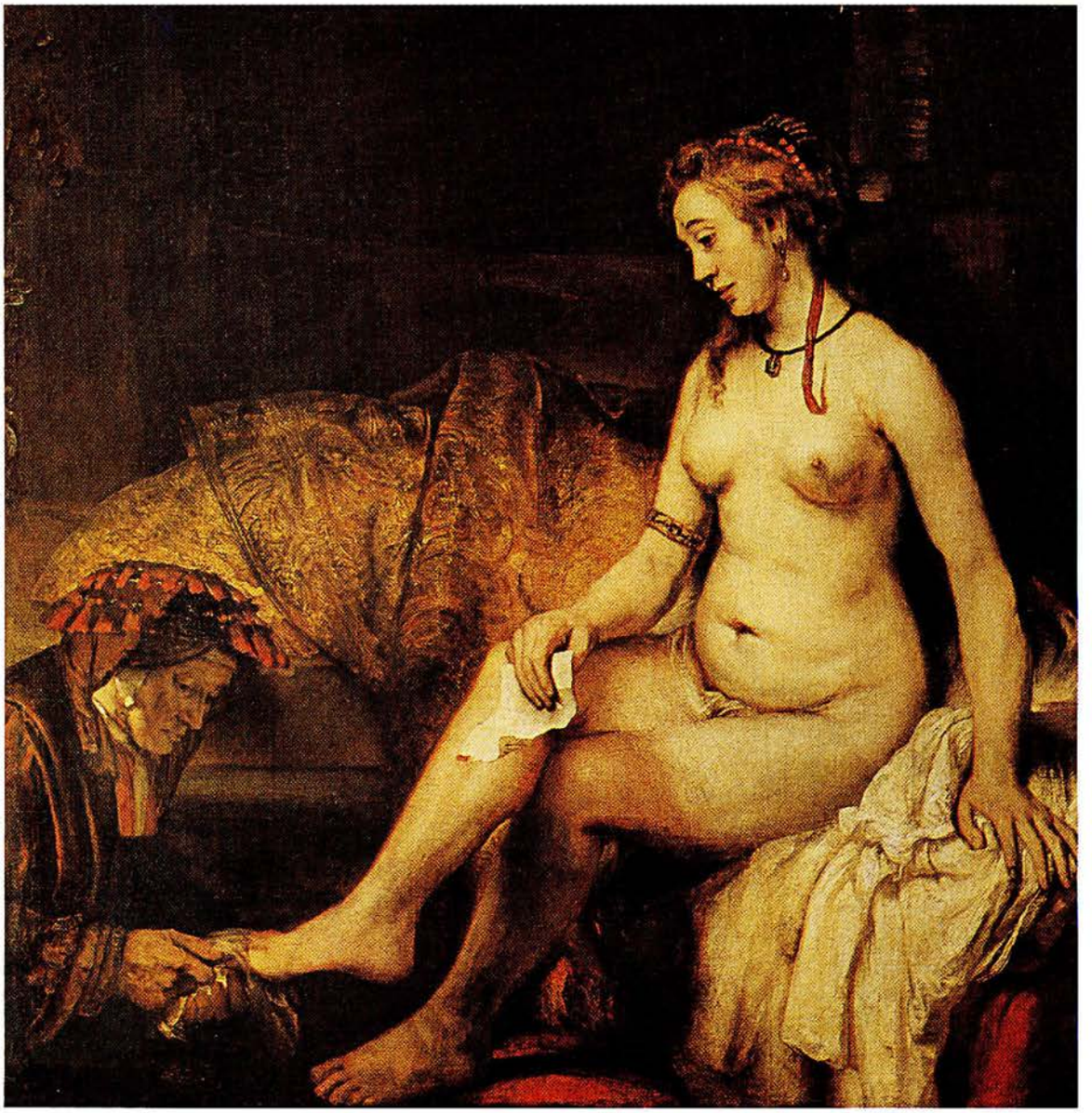
*

Los críticos han aludido muchas veces a la "intimidad" de las imágenes de Rembrandt. Son lo opuesto a iconos. Son imágenes carnales. La carne del *Buey desollado* no es una excepción, sino un elemento característico. Si estas imágenes revelan una "intimidad", es la del cuerpo, la que intentan alcanzar los amantes mediante las caricias y el coito. En este contexto, la última palabra adquiere un significado más literal y más poético al mismo tiempo[1]. Pasar entre.

Mediante el tacto puede sentirse más claramente de lo que puede verse con los ojos. A nivel pictórico, Rembrandt era maestro de este espacio corpóreo.

JOVEN BAÑÁNDOSE (Londres)

1. El autor emplea el término inglés *intercourse*, que significa intercambio, relación, vínculo, e intercambio carnal o coito, y compuesta por la locución latina *inter*, entre, y la palabra inglesa *course*, que entre otras cosas significa pasar, atravesar. (N. de la T.)



Si estas imágenes revelan una "intimidad", es la del cuerpo, la que intentan alcanzar los amantes mediante las caricias y el coito.

BETSABÉ LEYENDO LA CARTA DE DAVID (Louvre)

Aproximadamente la mitad de sus grandes obras de arte (dejando aparte los retratos) describen el gesto preliminar -de abrir y extender los brazos- de un abrazo. *El hijo pródigo*, *Jacob y el ángel*, *Danae*, *David y Absalón* y *La novia judía*.

No se puede encontrar nada comparable en la obra de ningún otro pintor. En Rubens, por ejemplo, muchas figuras se tocan, llevan en brazos, empujan, pero muy pocas de ellas -o ninguna- se abrazan entre sí. En ninguna otra obra artística ocupa el abrazo una posición tan central. El abrazo que pinta Rembrandt es a veces sexual, y otras no. En la fusión que se produce entre dos cuerpos no sólo puede haber deseo, sino también perdón o fe. En *Jacob y el ángel* (Berlín) podemos apreciar las tres cosas y eso hace que la obra sea insuperable.

*

El hospital público como institución data de la Edad Media, y en Francia se llamaba Hotel-Dieu. Lugar donde se daba techo y cuidados a los enfermos y los murientes en nombre de Dios. Pero cuidado con la idealización. En París, durante la peste, el Hotel-Dieu estaba tan abarrotado que en cada cama "había tres enfermos, un agonizante y un muerto".

Sin embargo, el término Hotel-Dieu, interpretado de forma distinta, puede resultar revelador respecto a Rembrandt. La clave para comprender su visión, que iba a dislocar el espacio clásico, es el Nuevo Testamento. "Y el que vive en caridad permanece en Dios y Dios en él... Conocemos que permanecemos en Él y Él en nosotros en que nos dio su Espíritu." (Epístola primera de San Juan, cap. 4, versícs. 13, 16)

"Él en nosotros". Una cosa es lo que encuentran los cirujanos en la disección y otra cosa muy distinta lo que él buscaba. El Hotel-Dieu también puede significar un cuerpo en el que habita Dios. En sus inefables y terribles últimos autorretratos, mientras contemplaba su propio rostro, él esperaba a Dios, sabiendo perfectamente que Dios es invisible.

Cuando pintaba libremente a aquellos a los que amaba o a los que se sentía próximo, intentaba penetrar su espacio corporal tal como existía en aquel preciso momento, intentaba penetrar su Hotel-Dieu. Y encontrar así una forma de salir de su oscuridad.

Cuando nos situamos ante el maravilloso cuadrito de la *Joven bañándose* (Londres), estamos con ella, entre los pliegues de la camisa que ella se arremanga. No como *voyeurs*. No de un modo lascivo, como los viejos que espiaban a Susana[2], sino que simplemente, somos conducidos por la ternura de su amor a habitar su espacio corporal.

Para Rembrandt, el abrazo era sinónimo del acto de pintar, y ambas cosas eran sólo su forma de rezar.

Traducción: Isabel Núñez

2. El autor se refiere al cuadro de tema bíblico *Susana sorprendida por los viejos*. (N. de la T.)

SEXO, VIOLENCIA

漫画

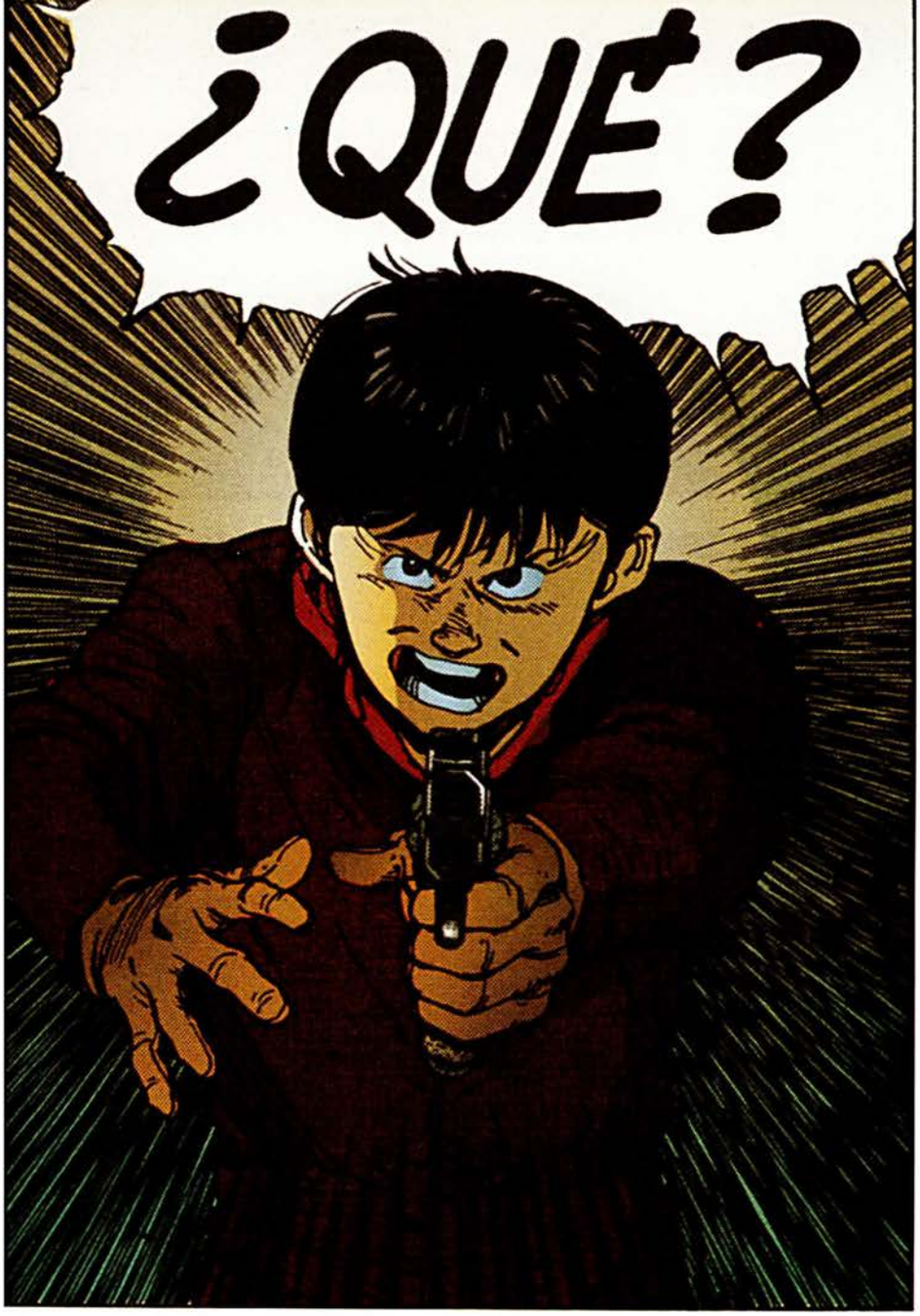
MANGA

Y SAMURAIS CON ESPADAS LASER

Primero fue el *anime* (dibujo animado japonés) el que invadió los canales de televisión del perplejo occidental. Ahora el *manga* (cómic japonés) empieza a invadir sus kioskos. El perplejo occidental observa esa (para él) incomprensible mezcla de ultraviolencia, sexo, ciencia-ficción, cursilería melodramática y folklore de samurais y queda aún más perplejo. Y empieza a preocuparse.

Por **Xavier Borrás**

El tema no es absoluto banal: el país del sol naciente ya hace tiempo que domina el mercado internacional de bienes de consumo, donde vende todo tipo de cachivaches, desde juguetes electrónicos hasta ordenadores de quinta generación, pasando por automóviles, televisores y guitarras eléctricas. También domina el mercado financiero internacional, gracias a los millones de yenes que invierte por doquier. Sin embargo nunca había podido penetrar en el mercado cultural occidental más allá de reducidos grupos de diletantes exquisitos que gustaban de las películas de Kurosawa o las novelas de Mishima. Pero con el manga y el anime, lo japonés está calando con fuerza en la cultura popular y en los gustos de los retoños del perplejo occidental. Y como lo que no se comprende se teme, el perplejo occidental se crece en su paranoia antinipona, que le hace ver en cada atildado ejecutivo de la Sony un agente del avieso doctor Fu-Man-



chú, y en cada producto "made in Japan" un nuevo paso adelante del peligro amarillo en sus planes de conquista del mundo.

Tora, tora, tora!

"*¿Aceptas un desafío? ¡Buscamos dibujantes y guionistas de cómic! Somos KODANSHA LTD., una editorial japonesa que publica semanalmente 1.100.000 ejemplares de revistas de cómics.* (...) *Si eres dibujante y quieres dar a conocer tu trabajo en el mundo entero, ven a presentarnos tus historietas o proyectos al área internacional del Saló del Còmic de Barcelona. Nuestro personal te atenderá directamente* (...)"

En estos potentes términos -un millón cien mil ejemplares de tirada para una revista, ahí es nada- se expresaba un anuncio que apareció en la prensa barcelonesa los días que duró el Saló del Còmic, el pasado mes de mayo. Gracias a tan atractivo señuelo, una larga cola de autores conocidos, medio conocidos y perfectamente anónimos se formó -a un panal de rica miel, cien mil moscas acudieron- ante el stand, donde cinco técnicos editoriales, modelo Ejecutivo Japonés Standard (traje gris marengo, camisa blanca, corbata discreta, zapatos negros, gafas de línea sobria) revisaban pacientemente, con la imperturbable expresión del maestro zen o el jugador de póker, las muestras que les presentaban. Pero si muchos fueron los llamados, pocos, muy pocos fueron los elegidos. Porque lo que el señor Kurihara -así se llamaba el cabeza de la expedición de Kodansha a Barcelona- y sus compañeros buscaban era algo adecuado a los gustos del público nipón. Un público que procede de una tradición estética y cultural muy diferente, acostumbrado a un tipo de cómic muy peculiar.

Pero a pesar de su gran peculiaridad, no sólo los japoneses gustan del manga. Sin salir del Saló, una de las exposiciones más concurridas era la de *Dragon Ball* (la serie de anime que ha triunfado en los canales autonómicos de televisión). Y una de las casetas más concurridas era la que la editorial Planeta había montado para presentar su nueva línea de cómics japoneses. Por su parte, Ediciones B aprovechaba el tirón para re-promocionar su *Akira*. Y eso es sólo el principio. Entre bastidores, varias editoriales españolas libraban una sorda batalla por conseguir los derechos de publicación de otras series niponas. Como se ve, la invasión del manga prosigue inexorable. Y, como los ejércitos conquistadores de la antigüedad, recluta nuevos soldados en los territorios que va ocupando en su avance. Pero ¿cómo empezó todo esto? y, sobre todo, ¿qué puñetas es un manga?

Infierno en el Pacífico

La expresión "manga" la inventó Hokusai en el siglo pasado, a partir de la unión de dos ideogramas de la escritura china: *man* (cómico, irrisorio) y *ga* (imagen). Sin embargo, el manga no nace como tal hasta principios de los años cincuenta. Por aquellas fechas, en un país recién derrotado en la guerra y agobiado por los problemas económicos, la población estaba hambrienta de evasión barata. Hasta 1953 no empezaron las emisiones de televisión, y entre el final de la contienda y esa fecha las distracciones más populares eran la radio y el Kamishibai, un espectáculo callejero a base de dibujos de papel similar a las romanzas de ciego occidentales. Muchos de estos Kamishibai se convirtieron en relatos ilustrados (en japonés, *emonogatari*) que se publicaban como seriales en revistas mensuales para niños y jóvenes. Aunque con alguna influencia de los cómics norteamericanos que sus vencedores y ocupantes habían introducido, los emonogatari aún se ceñían al formato de aleluyas de los Kamishibai.

Fue el dibujante Osamu Tezuka quien creó el manga tal como lo conocemos hoy día, cuando en el año 1947 publica las doscientas páginas de *Shintakarajima* (Nueva isla del tesoro). Su fórmula era sencilla y explosiva: una narrativa muy cinematográfica, llena de movimiento y acción, y un estilo de dibujo simple y directo, inspirado en los cómics de Hergé y las películas de Walt Disney. Tezuka confirmó su revolución gráfico-narrativa en 1950 con la publicación de *Jungle Taitei* (Emperador de la jungla) y, sobre todo, con su personaje más famoso, *Tetsuwan Atom*, con el que introduce además uno de los temas favoritos del manga:

En Japón todo el mundo consume manga y no es extraño que el negocio editorial alcance cifras de 2.000 millones anuales de mangas editados o revistas con tiradas semanales entre uno y dos millones de ejemplares.

la ciencia-ficción de robots. Todos los dibujantes japoneses imitan, poco o mucho, a Tezuka; de ahí ese estilo inconfundiblemente nipón de dibujar los rostros de los personajes: esos ojos redondos, enormes, de pupilas dilatadas, esas naricitas puntiagudas, esas bocas con cuatro o cinco expresiones estereotipadas. Tezuka (a quien sus compatriotas llaman *Manga No Kamisama*, el dios vivo de los cómics) es asimismo responsable de la estrecha relación manga-anime. En 1962, tomando como modelo las técnicas de animación de Hanna & Barbera, crea la empresa Mushi Productions, destinada a animar sus historietas. En 1963 produce el primer anime televisivo japonés, una versión de su personaje *Tetsuwan Atom*. Y ese camino, del manga al anime, es el que han seguido todos los autores de manga de éxito.

La nueva fórmula de Tezuka causó gran impacto en el mercado, provocando la aparición de una avalancha de nuevos títulos de revistas. Pronto la industria del manga se convertiría en una de las más importantes del país. En Japón todo quisque consume manga: los escolares, los ejecutivos, las amas de casa, los estudiantes universitarios, los hombres de negocios, los electricistas... Así no es extraño que el negocio editorial alcance cifras tan mareantes: dos mil millones anuales de mangas editados, revistas con tiradas semanales de entre uno y dos millones de ejemplares (la revista de más tirada, *Shonen Jump*, vende casi cuatro millones de ejemplares cada semana). El ritmo de lectura del japonés medio es de unas dieciséis páginas por minuto. Un dibujante de manga de éxito gana millones de yenes, recibe tratamiento de "Sensei" (gran maestro) en lugar del tradicional "San" (señor), y goza de una popularidad similar a la de una estrella del pop. Pero se ve obligado a producir alrededor de setenta páginas mensuales y a veces más: cien, doscientas... (el récord lo ostenta Shotaro Ishimori, con la friolera de quinientas páginas dibujadas en un mes). Las revistas de manga no se coleccionan: se leen y se tiran, pero los volúmenes de recopilación de los autores más populares alcanzan el estatus de la literatura y permanecen en fondo editorial años y años (con ventas millonarias, por supuesto). Se ha calculado que en Japón se consume más papel para imprimir manga que papel higiénico.

Pero, ¿qué tiene el manga para despertar tal avidez devoradora entre los hijos del celeste imperio? Japón es el único país donde la aparición de la televisión no ha hecho disminuir el consumo popular de cómics. Quizá la razón sea el ritmo de vida frenético que llevan los japoneses, con jornadas laborales draconianas bajo estresantes ambientes de competitividad, lo que les provoca una necesidad imperiosa de evasión accesible. Además el hecho de que el manga se haya desarrollado dentro de las fronteras de Japón, separado del resto del mundo, ha hecho de él un producto muy imbricado con la sensibilidad nipona... y muy extraterrestre para la sensibilidad occidental. Por decirlo en pocas palabras, los japoneses reinventaron el cómic a su imagen y semejanza.

¿Y qué pasa cuando el perplejo occidental se pone a hojear una revista de manga, intentando descubrir el misterio de su encanto? De entrada, se encontrará con algo en las manos que difícilmente reconocerá como una

EL PROBLEMA DE LAS TRADUCCIONES

De entre todos los manga publicados por nuestros lares, tan sólo *Dragon Ball* ha sido traducido directamente del japonés. Del resto, uno ha sido trasladado desde una edición francesa (*Pesadillas*, de Otomo, publicada en Francia por Les Humanoïdes Associés) y el resto aprovechan traducciones en inglés procedentes de los Estados Unidos. Los responsables de las editoriales lo justifican por la dificultad de encontrar traductores del japonés que, además, conozcan las características del cómic. Sólo uno, Juanjo Sarto, responsable de Viz Comics (Planeta), ha señalado razones económicas: traducir del japonés es dos o tres veces más caro que traducir de una lengua europea, aduce Sarto, ya que no sólo se trata de cambiar los textos en los bocadillos: el orden de lectura de las viñetas en japonés es de derecha a izquierda, al revés que nosotros, lo que supone invertir y retocar los fotolitos. Además, hay que sustituir las onomatopeyas en ideogramas (que, por su misma naturaleza, se complementan muy bien con el dibujo, pero resultan léxicamente incomprensibles para el occidental) por onomatopeyas en caracteres latinos. Por cierto que, en el caso de *Dragon Ball*, el autor, Akira Toriyama, se ha negado a que sus dibujos se manipulen de ninguna forma, por lo que se publican con las onomatopeyas originales, en ideograma.

revista. Ese grueso tarugo de cuatrocientas páginas de papel amarillento de lo más barato, tamaño cuartilla, más le parecerá un anuario telefónico. Si se pone a hojearlo lo más probable es que equivoque el orden de lectura, porque en Japón se lee de derecha a izquierda, y los libros empiezan por lo que para nosotros es la última página. Si se da cuenta de su error y empieza a seguir las páginas y las viñetas en su orden adecuado, y obviando la indescifrabilidad de la escritura ideográfica, encontrará un puñado de historias simplonas y extremadamente melodramáticas (narradas, eso sí, con un ritmo trepidante y muy visual, sin apenas textos de apoyo) donde se entremezclan en rápida sucesión batallas de robots, crímenes sangrientos, violaciones, explosiones nucleares, mutilaciones, monstruos caníbales de otras galaxias, destripamientos con sables de samurai, naves espaciales, incestos, dinosaurios asesinos, mutantes radiactivos... y todo alargado hasta el límite: una explosión puede durar cinco páginas, un partido de tenis doscientas. La elipsis narrativa brilla por su ausencia. Los dibujos son funcionales, no invitan a detenerse en el detalle sino a pasar rápidamente a la siguiente viñeta. Un manga es como una bicicleta, cuando se para se cae.

Los temas son de lo más variado, cualquiera vale: el pasado medieval japonés, la ciencia-ficción, el mundo del deporte, de la moda, de los yakuza (la mafia japonesa) o hasta la vida de un humilde pastelero sirven para construir una historia en la que, inevitablemente, el protagonista se verá expuesto a mil pruebas y dificultades que irá sorteando fatigosamente hasta llegar al triunfo final. Todas las historias, sea un samurai intentando rescatar a su señor de las garras de un demonio, sea un pastelero tratando de ganar un concurso de repostería, se ajustan a este modelo. Téngase en cuenta el peso que tiene en Japón la filosofía zen, que considera la vida como un camino de constante perfeccionamiento y superación. Y el bushido, el código ético de los antiguos samurais, que propugna la total entrega a la causa.

Al perplejo occidental también le chocarán esos tiempos muertos que paran la acción en sus puntos álgidos, cuando, de forma afectadamente melodramática, los personajes se detienen y permanecen inmóviles y silenciosos (existe incluso una onomatopeya para expresar el silencio: el ideograma *shiin*) durante viñetas y viñetas, con los rostros concentrados en expresiones de gran intensidad. Para un japonés, en cambio, acostumbrado a ver hacer eso mismo a los actores del teatro tradicional Kabuzi, es la cosa más normal del mundo. Y en cuanto al feroz tratamiento del tema sexual, el perplejo occidental quizá lo juzgue capaz de incomodar al mismísimo Marqués de Sade, pero al japonés, probablemente, le recordará más bien los grabados eróticos de Kitagawa Utamaro (1753-1806), que allí son considerados unos clásicos. Y, en cuanto al insultante machismo que rezuman la mayoría de las historias... bueno, ¿qué se puede esperar de un país donde hasta antes de ayer las esposas tenían que caminar diez pasos por detrás de sus maridos? No, que a los japoneses les encante el manga no tiene nada de asombroso. Lo verdaderamente asombroso es que algo tan extremadamente japonés como el manga haya medrado con éxito en lugares con parámetros culturales radicalmente diferentes. Empezando por los Estados Unidos de América...

Invasión U.S.A.

De entre todos los occidentales perplejos ante la emergencia de Japón, los norteamericanos son los más perplejos. "¡Nosotros ganamos la guerra, les expulsamos del Pacífico, les hicimos morder el polvo en Okinawa! ¡Y ahora ellos nos compran el país, trozo a trozo! ¡Es su venganza por lo de Hiroshima!" -claman, airados, los patriotas y los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, mientras ven cómo los automóviles japoneses invaden sus carreteras, las motocicletas niponas desplazan a las legendarias Harley-Davidson en los gustos de la juventud yanqui, y los hogares norteamericanos se llenan de electrodomésticos "made in Japan". Eso sin contar la inmensa deuda que el gobierno estadounidense tiene con los bancos japoneses. Y por si fuera poco, a mediados de los años ochenta Superman, Batman y el Capitán América tuvieron que hacerle sitio en los kioskos a un samurai llamado Itto Ogami y su hijo Daigoro, rebautizados *Lone Wolf and Cub*, y a un grupo de niñatos que cabalgan sus motos Yamaha y Honda por la ciudad de Neo-Tokio, buscando a un tal Akira.

Los preliminares del desembarco habían empezado antes, en los años setenta, cuando el anime inició tímidamente el asalto a los mercados extranjeros con dos seriales para la televisión, *Heidi* y *Marco*. Aunque llorones y empalagosamente melodramáticos como sólo saben serlo los seriales japoneses en sus peores momentos, eran versiones de sendas obras clásicas de la literatura infantil europea, o sea que de penetración cultural aún nada de nada. Pero les sirvió para poner el pie en un mercado hasta entonces monopolizado por el Gran Hermano estadounidense, el mercado de las series animadas para televisión. Y tras aquellos dulces niñitos, se coló de rodón un feo y gigantesco robot, *Mazinger Z*, versión ani-

Japón es el único país donde la aparición de la televisión no ha hecho disminuir el consumo popular de cómics. El ritmo de vida frenético provoca una necesidad imperiosa de evasión accesible.

Los dibujos no invitan a detenerse en el detalle sino a pasar rápidamente a la siguiente viñeta. El ritmo de lectura del japonés medio es de unas 16 páginas por minuto.

mada de un popular manga de Go Nagai, y éste sí era un manga arquetípico: ambientación futurista, personajes japoneses (aunque con rostros occidentales), argumento maniqueo, robots, ciencia-ficción, acción a raudales y mucha, mucha violencia. La brecha estaba abierta, el asalto del anime a las televisiones occidentales había empezado. Pero, ¿y el manga?

Pues los dicho: a mediados de los ochenta empiezan a publicarse en los Estados Unidos dos manga de los más occidentalizados -y de los de más alta calidad artística, todo hay que decirlo-: *Lone Wolf and Cub* y *Akira*. Y, ¡oh, sorpresa! en un mercado que se creía saturado, donde dos grandes empresas -la Marvel Comics Group y la D.C. Comics- se llevaban el 90% del pastel ofreciendo al público una dieta exclusiva a base de superhéroes -esos individuos atiborrados de testosterona que se pasean por ahí vestidos con ceñidos maillots de colorines, sin que nadie se extrañe de nada ni los encierren en el manicomio por exhibicionistas- el samurai y los delincuentes juveniles de Neo-Tokio consiguieron un éxito de público más que regular, convirtiéndose incluso en series de culto, con clubes de fans y sesudos artículos de análisis en las revistas especializadas. Las pequeñas editoriales yanquis vieron entonces su oportunidad de darle un zarpazo al pastel de los dos grandes, y los títulos traducidos del japonés empezaron a multiplicarse en los revisteros de los drugstores como los hongos en un sótano inundado: *Apleseed*, *Black Magic*, *Crying Freeman*, *Dominion*, *Horobi*, *Mai the Psychic Girl*... Y como, ya se sabe, cuando Estados Unidos se resfría en Europa todo el mundo coge pulmonía, esos mismos manga que triunfaron allende el Atlántico no tardaron en cruzar el charco para probar fortuna aquende.

Desembarco en Normandía

Aquí, en Europa, el cómic japonés sólo era, si no un perfecto desconocido, sí una rareza exótica para diletantes (como las películas de Kurosawa y las novelas de Mishima, ya saben). En Francia, la revista *Métal Hurlant* publicaba alguna cosilla: historias sueltas y el álbum *Gen d'Hiroshima*, un manga de *qualité* obra de Keiji Nakazawa, y en España *El Víbora* publicaba los relatos de Yosihiro Tatsumi, unas historias que nada tenían que ver con robots, samurais y holocaustos nucleares, o sea, las cosas que uno asocia normalmente con el manga.

La verdadera penetración del manga en Europa se produciría a principios de los noventa. El punto de desembarco sería Francia, y el cabeza de puente sería, una vez más, *Akira*. La editorial francesa Glénat adquirió los derechos de la edición americana de la serie, para publicarla en España, Francia e Italia. En España, conjuntamente con Ediciones B, y estimulados por el éxito previo en el mercado yanqui, empezaron con tiradas de 18.000 álbumes al mes. Pero el hambre de manga del público hispano no era tanta, así que, en sucesivas entregas, Ediciones B redujo las tiradas hasta 14.000 ejemplares. Con todo, *Akira* se ha revelado como una serie de arranque lento, y ahora las ventas son tan buenas que los primeros números se han agotado y la editorial planea sacar una segunda edición. Otra editorial, Norma Comics,

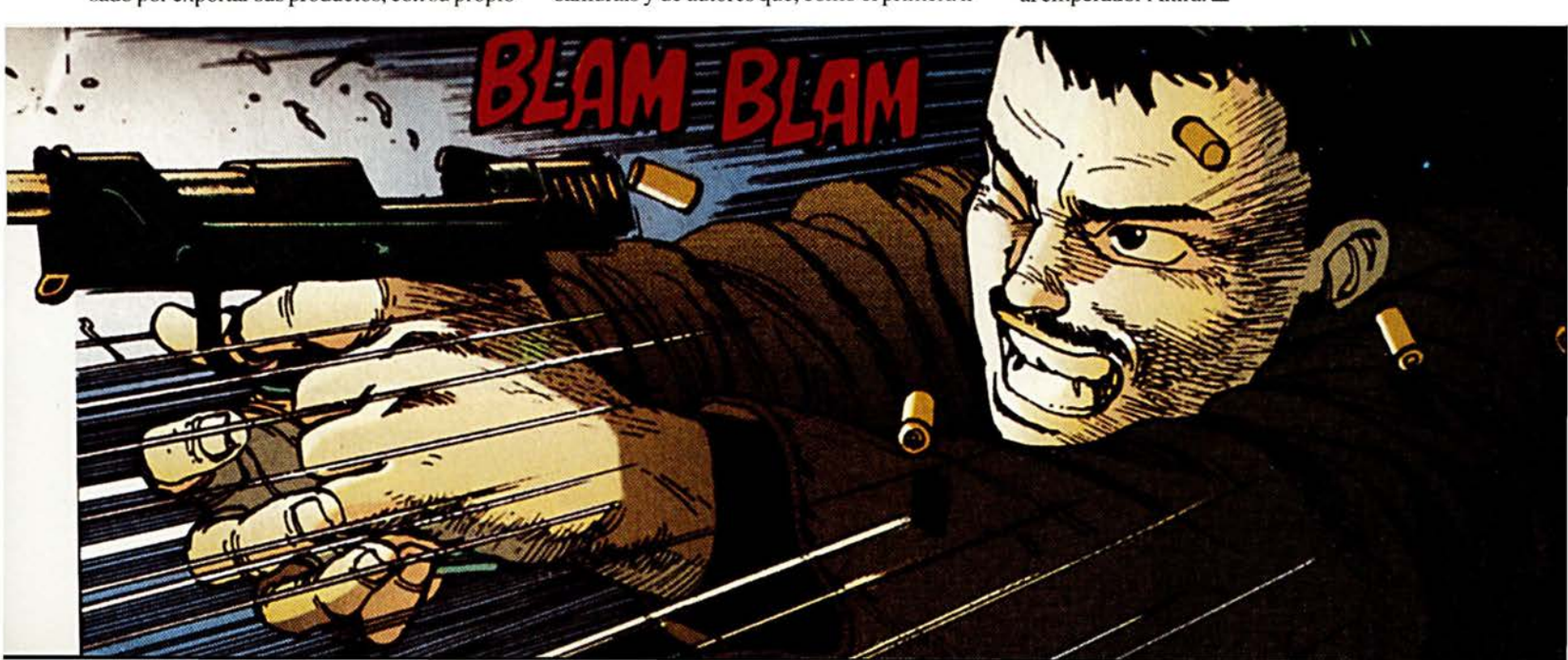
se animó a publicar la anterior obra de Katsuhiro Otomo, *Domu* (traducido aquí como *Pesadillas*), aprovechando esta vez la edición francesa. Luego vino el insospechado éxito de la serie *Dragon Ball* en las televisiones autonómicas, y la multitud de fans comprando reimpresiones piratas de la edición coreana del cómic hizo pensar a los editores del ramo que ahí había negocio, y se desencadenó una verdadera batalla comercial por los derechos de publicación. Al final quien se llevó el gato (o el dragón) al agua fue la editorial Planeta, que además ya hacía tiempo que estaba preparando la edición de una línea de manga, la que presentó en el pasado Saló del Còmic bajo el nombre de Viz Comics. De momento han empezado con dos series, *El puño de la estrella del Norte* y *Crying Freeman*, pero para cuando estas líneas se publiquen ya habrán aparecido en los kioskos por lo menos dos series más, *Grey* y *Kamui*, y aún guardan otras en cartera: la invasión avanza.

AKIRA, EL EMPERADOR DEL MANGA

Si Osaku Tezuka es el *Manga No Kamisama*, el dios vivo de los cómics, Katsuhiro Otomo debe ser su profeta y *Akira* sus sagradas escrituras. Esta larguísima saga cyberpunk es la directa responsable del interés occidental por el cómic japonés. Obra magna del manga (si se me permite el trabalenguas), el chafarrinón de colores con que los editores norteamericanos la disfrazaron para adaptarla a los gustos de su público impide disfrutar del excelente trabajo del dibujante Otomo con los tonos de gris. En cuanto al trabajo del guionista Otomo, aparte de un problema de incontinencia (las dos partes de la obra suman más de dos mil páginas, y no se descarta la posibilidad de realizar una tercera parte de magnitud similar) sabe trazar un retrato estremecedor de la ciudad de Neo-Tokio (pariente próxima de Los Ángeles de *Blade Runner*) degradada, hipertecnificada, azotada por las bandas de delincuentes juveniles motorizados, adictos a las anfetaminas y completamente occidentalizados, controlada por militares que son un poder totalitario en la sombra, amenazada por el peligro de que las armas secretas que esos mismos militares desarrollaron (niños-ancianos con destructivos poderes paranormales) se vuelvan contra ella. Y todo ello narrado desde una posición nihilista y desencantada, adulta, que es la clave de su éxito entre el sector más intelectual ya se lo había ganado por su ritmo trepidante, lleno de emociones, acción y violencia.

Epílogo: De aquí a la eternidad

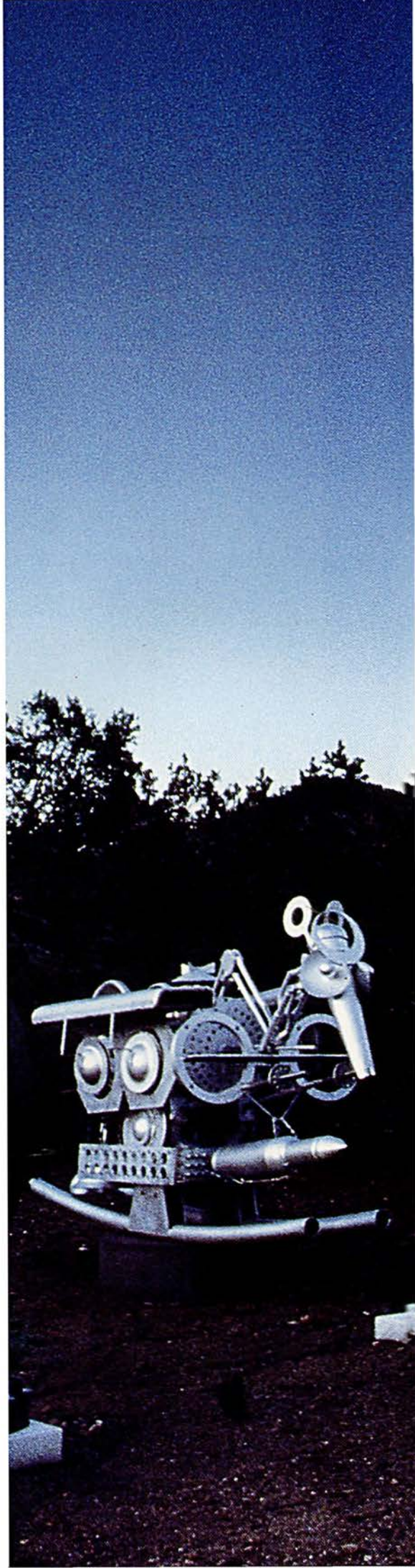
Ahora el manga está en el candelero, pero ¿cuál será su futuro? El perplejo occidental suele responder que será una moda pasajera, o en todo caso muy limitada. Esta afirmación es más la expresión de un deseo que la constatación de una realidad, aunque quizá sea cierta. Es difícil de decir. Japón es aún un universo cultural muy hermético. A decir verdad, las editoriales japonesas nunca se han interesado por exportar sus productos, con su propio mercado interior ya tenían bastante. La penetración del manga en occidente le debe más a la curiosidad occidental y al sentido de la oportunidad de algunos editores norteamericanos que a una supuesta voluntad de colonización cultural que los japoneses nunca han tenido. De hecho, a excepción de *Dragon Ball* todas las series que se publican o están a punto de publicarse aquí han pasado previamente por el mercado estadounidense, un mercado muy conservador y poco abierto, lo que significa que aquí sólo se publica lo más occidentalizado y menos desmelenado del cómic japonés. Si en la comunicación entre dos culturas lo más interesante es precisamente conocer los elementos más diferenciadores, estos manga son malos ejemplos de penetración cultural. Con todo, la influencia nipona ya empieza a notarse en el cómic occidental, sobre todo en el norteamericano, que se ha poblado de ninjas y samurais y de autores que, como el primera línea Frank Miller, muestran claras influencias tanto del estilo gráfico nipón como de esa peculiar forma de narrar llena de largos silencios, explosiones de violencia súbita y ritmo cinematográfico. Y el que no se lo crea, que lea *Robin* o *Electra Lives Again*. Así que... ¿Una moda pasajera? Hay que tener en cuenta que Japón es una potencia emergente, un firme candidato a quitarle a los Estados Unidos su cetro de país más poderoso del mundo. Y en consecuencia, lo nipón despierta cada vez más interés. Pero Japón, hasta ahora, carecía de una cultura exportable que dulcificase su imagen entre sus colonizados, al contrario que los Estados Unidos. Quizá el manga sea para Japón lo que el cine de Hollywood y los dibujos animados de Walt Disney han sido para los Estados Unidos. Quizá llegue un día en que el perplejo occidental se vea obligado a decir: el reinado de Mickey Mouse ha terminado, saludemos todos al emperador Akira. ■



INVASIÓN DEL ESPÍRITU

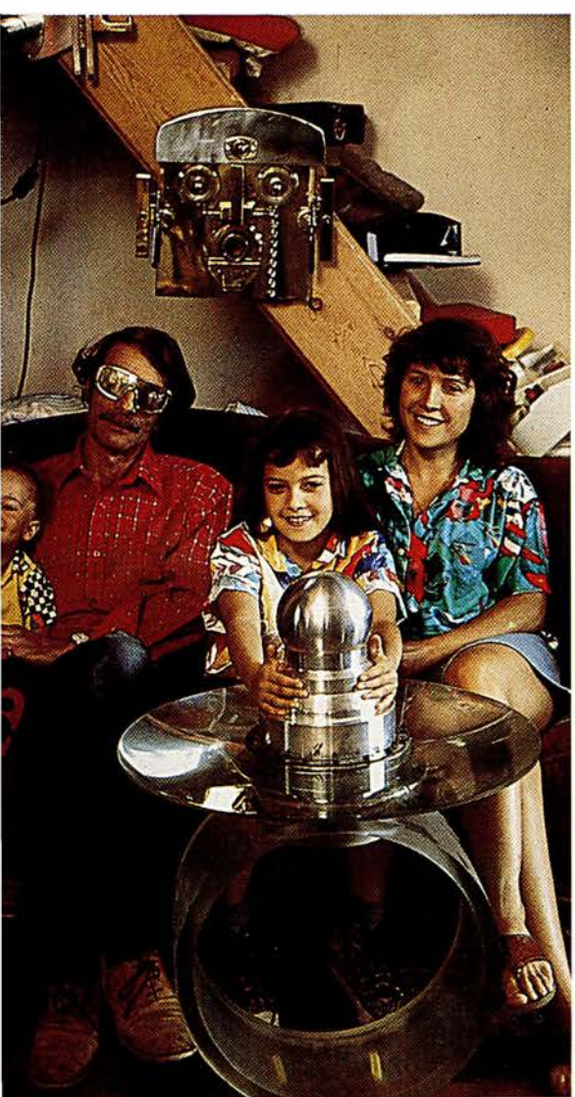
Por **Osvaldo Baigorria**

Sobre el filo del milenio, la caída de los dogmas del marxismo y del racionalismo deja un desierto sobre el cual nuevas cruzadas se disputan el control de la espiritualidad.



Una llamada a la rebelión se escucha desde lo alto de una mezquita en Argel. Mientras, dos ex-comunistas polacos llevan a su hijo a tomar la primera comunión. Y una amiga mía, otrora militante anarco-feminista, medita frente al altar que ha improvisado, en su buhardilla de Barcelona, con la foto del Dalai Lama. A poco más de un siglo de anunciarse la muerte de Dios, hoy probablemente se esté por firmar el acta de defunción del racionalismo. Al menos, ya no se puede ser ateo en forma ingenua; cualquiera podría demostrarnos que nunca lo seremos del todo, aunque nos esforzáramos. Y queda mejor decir que uno es pagano. Sobre las cenizas de todos los sueños de la razón, sobre el desierto vacío que es la espiritualidad contemporánea, ya se perciben preparativos para la próxima guerra de reparto y control. Hay malestar en esa tierra de nadie por cuyo dominio compiten sectas orientalistas y fundamentalismos judeocristianos, **mercaderes de la Nueva Era**, telepredicadores y ocultistas de la publicidad. La demonología, que muchos sacerdotes y científicos creían superada, reemerge en la forma de exorcismos. Un retorno de lo atávico, de lo oscuro y de lo irracional, entre apariciones de la Virgen y curaciones milagrosas, hace sucumbir a la modernidad, en el umbral del tercer milenio, frente a la fascinación por todo aquello que el racionalismo había rechazado durante siglos.

¿Habremos llegado al fin de la época del duelo provocado por la muerte de Dios? Si es así, tal vez ahora quedemos libres de encontrar una nueva efigie de nuestra adoración, o una nueva manera de entender el vínculo con lo que nos trasciende. Claro que es muy difícil hablar de un fenómeno poco verificable en términos estadísticos, o que puede provocar sospechosas irritaciones (los amigos dirán "se ha vuelto místico"). Lo cierto es que no faltan ejemplos de ex-marxistas hoy convertidos a alguna otra religión, mientras que cualquiera puede hallarse a sí mismo coincidiendo con el Papa en su crítica a la erosión de valores que provoca el consumismo. En los medios se escucha hablar, cada vez con menos pudor , de



una "crisis espiritual": un discurso que reclama, de paso, esa palabrita tan desprestigiada a lo largo del siglo XX y que ni el materialismo dialéctico pudo erradicar.

DEL CONTROL CORPORAL A LA INVASIÓN DEL ALMA

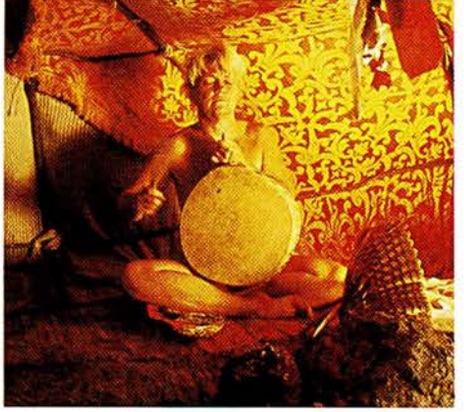
Ocurre que los antiguos referentes se han ido perdiendo a una velocidad que provoca vértigo. El cuerpo ha sido tomado, invadido, rediseñado bajo las normas de la sociedad de mercado. Nuestros cánones, fantasías e imágenes de corporalidad son completamente ajenos y pertenecen al mundo de la publicidad. Para funcionar, hoy lo orgánico debe estar anestesiado: las drogas ya no compran éxtasis místico ni intensidad. Con el cuerpo controlado, manipulado, medicalizado, maniatado y producido como objeto del sistema de consumo, ha quedado el campo libre para la invasión del espíritu. La racionalidad moderna, al abandonar esa zona imprescindible de la existencia, la ha dejado abierta a la disputa de antiguas y nuevas cruzadas. Es que no sólo de pan se vivía; sólo que lo habíamos olvidado.

Pero ¿cómo entender lo espiritual en la década de los 90? La etimología es sugerente: del latín *spiritus,* soplo, la palabra ha sido interpretada como alma, substancia incorpórea, principio del pensamiento, tendencia propia y característica (por ejemplo, "el espíritu de una época"), ánimo, brío o valor (de allí "levantar el espíritu"). Lo que más hace falta en nuestro tiempo. ¿No podría decirse que "el espíritu de la modernidad" es precisamente la ausencia de espíritu?

Esta dimensión también comprende aquellos aspectos "inmateriales" como la creación, el arte, el goce estético, el ritual con que damos sentido a la vida, la fuerza oculta con que trabajaban poetas y hechiceros -prácticamente la misma persona- en las sociedades primitivas. La invocación a los dioses, la magia de volver inteligible lo desconocido. Ese territorio que la sociedad de consumo no puede terminar de ocupar. Y menos ahora que el combustible que le dio a Europa **la Razón Ilustrada se ha agotado por completo**. El último bastión del ateísmo militante cae con la rendición del Pacto de Varsovia. Muertos todos los mitos del progreso, el socialismo, la revolución sexual, el "liberacionismo" contemporáneo, ¿sobre qué base sostener una racionalidad que era más parecida a una religión de lo que pensábamos?

ENTRE LA REVOLUCIÓN Y EL NIHILISMO

Hace unos años podíamos encontrar certezas por todas partes: había un socialismo "científico", explicaciones "psicológicas" a



Frente a todas estas ofertas, ¿sabremos mantener un área de autonomía desde la cual podamos relacionarnos en forma personal, directa, cara a cara, con nuestra propia dimension trascendente?

nuestro malestar, procesos de "liberación" que nos otorgaban renovadas confianzas en la marcha hacia una sociedad más justa. Uno se había rebelado contra un Dios-Padre castigador, terrible autoritario, que exigía sumisión y sacrificio en nombre de un paraíso posterior a esta vida. A la teología cristiana, mal o bien interpretada, oponíase una contrateología de la revolución, una creencia notablemente ciega en palabras mayores como la Humanidad, la Historia o la Conciencia, y en la promesa de luchas que conducirían hacia una sociedad cada vez más libre, permisiva e igualitaria. No sabíamos lo que nos esperaba: el Nuevo Orden Mundial, el sida, el fin de las utopías, para mencionar sólo unas pocas catástrofes. Podríamos dar vuelta al poema *Aullido* de Allen Ginsberg para decir: "He visto a las mejores mentes de mi generación escupir sobre el crucifijo cristiano en nombre de la razón para luego terminar dando tumbos, perdidas, entre tinieblas, en busca de una nueva vaca sagrada que los salvara del nihilismo y la desesperación". Sin necesidad de ser apocalípticos: estamos ante el espectáculo majestuoso de la caída de todas y cada una de las grandes verdades que sostuvieron el ideal civilizatorio de Occidente por muchos años. La idea de progreso que nos vendió la Ilustración, las tierras prometidas de los utopistas del siglo XIX, el concepto de revolución -primero burguesa, más tarde obrera- que fue fabricándose entre fines del siglo XVIII y comienzos del XX, el paraíso comunista sin clases y sin Estado que anticipaba el marxismo, los grandes ideales de autonomía, libertad, solidaridad, han desaparecido.

Todos esos proyectos de **trascendencia colectiva** hoy sorprenden por su ingenuidad. El estalinismo y el nazismo, la bomba de Hiroshima, el escepticismo y el vacío fueron minando esas inocencias hasta destruirlas por completo. Generaciones de creyentes en aquellas ilusiones se encuentran de pronto con que ya no tienen nada por delante. La caída del Muro de Berlín sólo fue el final grotesco de una utopía fósil, la demolición de una roca donde se había petrificado la esperanza, los fragmentos rotos de una ilusión de libertad terminada en cárcel.

¿Y ahora? Estamos en un punto crucial, es decir, de cruce. El racionalismo ya no da respuestas a lo que vamos sintiendo, intuyendo, percibiendo día a día. Se cae como el Muro; no se lo puede levantar más. Faltan palabras para comprender lo que nos pasa. Tiene razón George Steiner, en *Presencias reales,* cuando afirma que estamos en la era del epílogo. Los discursos dominantes son sólo clichés sin vida. La verdad ha abandonado al verbo, y viceversa. Los dioses actuales se esfuman en la pura abstracción: el dinero, el prestigio, el poder, a nadie satisfacen -ni siquiera a quienes más cerca están de ellos- porque no se proponen "llenar el espíritu". Son dioses que no re-ligan, que no recuperan el sentido de comunidad; sólo generan desencanto. Además, pagamos altísimos precios por darles culto: el aislamiento, el estrés, la competencia, la insolidaridad. No importa con qué objetos nos rodeamos o nos damos placer: la ausencia de trascendencia ha vuelto intolerable la vida. Es lógico que nos preguntemos si valía la pena sepultar a Dios con Nietzsche, Freud o Marx, para finalmente quedar atrapados en este infierno en la Tierra que es el capitalismo posmodernista. Sin dios ni amo político o ideológico, sin haber podido construir el paraíso en la Tierra, sólo nos queda soportar estoicamente nuestro desamparo. Estamos "informados" pero aislados, ajenos unos de otros, huérfanos, almas perdidas, refugiados que huyen de los sueños de la razón, en medio de un sistema que no deja resquicios para la disidencia, la autonomía, la marginalidad, y que termina aplastando, devorando y excretando todo lo que encuentra a su alcance.

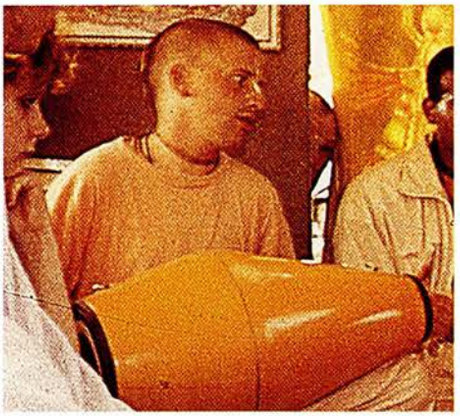
VIEJOS CRUZADOS, NUEVOS HEREJES

Y se ha levantado la veda para los cazadores de almas. Ante la caída de la fe marxista, la recuperación de terreno de las antiguas religiones ocurre a una velocidad que supera todas las previsiones. Gilles Kepel, en *La revanche de Dieu,* habla de los movimientos de reafirmación religiosa entre judíos, cristianos o musulmanes, en su mayor parte favorecidos por un fenómeno imposible hace algunos años: la alianza de los sacerdotes con jóvenes universitarios de las ciencias aplicadas. Licenciados en informática, física o medicina, intelectuales provenientes de una formación laica, son hoy permeables a diversas puestas al día de la religión. Desde Fritzjof Capra y su Tao de la Física, hasta los jóvenes estudiantes de filosofía en Irán, en ciertos enclaves de la ciencia ya se discurre ampliamente sobre Dios, los universos paralelos y fenómenos paranormales como la comunicación extrasensorial o la sincronicidad. Y los conversos son más papistas, literalmente, que el Papa.

Es precisamente Wojtyla quien está a la cabeza de la cruzada más poderosa de todas las que se disputan el control de la espiritualidad contemporánea. Sus tropas reconquistan Polonia y proponen una nueva evangelización que construya una ética social fuerte, cohesionante. Pero los mandamientos de su dios siguen siendo los mismos: el vacío dejado por el derrocamiento de la clase sacerdotal comunista es ocupado por los intentos de prohibición del aborto y los anticonceptivos, el divorcio y la pornografía.

Sus aliados en el contraataque cristiano continúan asegurando el otro frente occidental, con la Mayoría Moral y los grupos fundamentalistas norteamericanos. Entre tanto, los partidos religiosos ganan poder en Israel, convirtiéndose en un polo de poder indispensable para gobernar ese estado. Y el Islam, que merece un capítulo aparte por su guerra particular contra el capitalismo y el consumismo occidental, también participa del reparto de la espiritualidad mundial en el contexto de los países árabes.

Pero las grandes religiones monoteístas no son el único frente que está reclutando adeptos para la conquista del espíritu del tercer milenio. Una **ola de esoterismo**, a la cola de la tradición cristiana, pagana o musulmana, se extiende por Europa y América del Norte. Prácticas ocultas seguidas por iniciados a través de los siglos, hoy hacen su reaparición en diversas áreas del tejido social. ¿La revancha del Diablo? Tenemos magia, negra o blanca, para embrujar o liberar, hacer daño o curar, manipular o triunfar en la vida; espiritismo, con sus célebres comunicaciones con el vaso en el centro de la mesa o las voces del Palacio de Linares; artes adivinatorias, desde la bola de cristal a la lectura de manos, pasando por el tarot y la numerología; radiestesia, nuevos zahoríes y detección de "energías sutiles"; alquimia, cuarzos y cristales; cábala, astrología china u occidental. Junto a ellas emerge un tipo de misticismo oriental recuperado a través de ese invento de la sociedad de mercado llamado New Age, un concepto to-



Muertos todos los mitos del progreso, el socialismo, la revolución sexual, el "liberacionismo" contemporáneo, ¿sobre qué base sostener una racionalidad que era más parecida a una religión de lo que pensábamos?

mado en parte de la astrología (estaríamos pasando de la Era de Acuario a la de Piscis) y en parte de la etiqueta discográfica sobre músicas para "pacificar" las mentes. Una especie de Nuevo Orden espiritual en el cual coexisten antiguas prácticas esotéricas con las actitudes más comerciales y mercantiles de la mejor magia negra. Porque si bien el interés por Oriente ya existía antes del fenómeno de la Nueva Era, es con el fin de la contracultura americana de los años 60 cuando los ex-hippies, al mismo tiempo que comienzan a justificar su reciclaje en yuppies, miran cada vez más desde California hacia el otro lado del Pacífico para profundizar en la mitología de sus predecesores, los *beatniks*.

Así, son recuperados el hinduísmo, las diversas formas de Yoga, la antigua tradición tántrica anterior a la era brahmánica, el budismo indo, tibetano o japonés, y el taoísmo que viene de China, cuyos conceptos clásicos (Ying/Yang, la idea de energía vital, etc...) influyen en gran parte de las artes marciales, las prácticas gastronómicas y las medicinas alternativas que proliferan ante la falta de respuesta de la medicina convencional para los grandes males de la época. Imposición de manos, "operaciones astrales", prácticas chamanísticas de tradiciones indoamericanas, medicinas "folk" de África o Asia se unen a investigaciones sobre la relación que existe entre los rituales curativos, las creencias y las respuestas del sistema inmune. Hasta la **psicoterapia**, que en su día había desafiado a la religión, hoy retoma el camino de regreso a los misterios del alma en las corrientes humanista, Gestalt o transpersonal, tendiendo puentes entre terapia y meditación, rito y catarsis, psique y espíritu.

Una última corriente, más intelectual y minoritaria, que crece a la sombra de la New Age, está formada por los cultos a la diosa y la espiritualidad femenina, iniciados en Estados Unidos a fines de los 70 por militantes de un feminismo esotérico. Se nutren de trabajos arqueológicos como el de Marija Gimbutas en ruinas neolíticas de Yugoslavia, Grecia e Italia, que dan cuenta de antiguas civilizaciones matriarcales previas a las invasiones de sociedades guerreras bárbaras y patriarcales. Aquí se licuan el amor por la naturaleza, el ecofeminismo de tinte místico, la recuperación del "lado femenino" de la psique, el aspecto dionisíaco, el Ying de la personalidad humana, con las tradicionales artes de brujas y sacerdotisas.

LOS DIOSES DEL FUTURO

El problema es que el poder de seducción de las antiguas deidades es limitado en la era de la informática y de la conquista espacial. Ni siquiera Gaia -Gea-, la idea del planeta como divinidad y organismo vivo al mismo tiempo, convence demasiado; la Tierra no es eterna, es finita, tiene límites en el espacio y el tiempo. ¿No sería mejor pensar en alguna gran vagina cósmica, una madre universal, una alta fuerza trascendente más allá de la realidad conocida? **En cierta zona oculta de la cultura deben estar diseñándose los dioses del futuro.** Podemos extraer de los mitos anteriores un suelo para lanzarnos hacia adelante, pero difícilmente nos conforme la oferta de los productos de siempre en el supermercado del esoterismo. Un Tao californizado por la Nueva Era o un budismo norteamericano pueden proporcionar algunas metáforas, pero es raro que trasciendan la sociedad de mercado de la que han surgido; se parecen más a tecnologías complementarias para funcionar mejor en el mundo, o zanahorias para ponerse delante de las narices por un año o dos. Depende del uso, como siempre. ¿Qué nos llevamos hoy, querido -le pregunta ella por radioteléfono camino del súper-: un poquito de meditación trascendental para relajarnos, otro poco de Castaneda para que vayas firme como un guerrero a la entrevista de mañana u otro poquitito de Tantra para evitar la eyaculación precoz?

Tampoco será fácil que volvamos a ponernos de rodillas frente al barbudo Dios judeocristiano. Aunque éste nos aceptara (puedo imaginar al cura diciendo "estás perdonado, hijo mío, reza 1.000 Padrenuestros y 700 Avemarías", ese revival no cubriría tan fácilmente las necesidades de nuestro fin de siglo. La ruptura con la hipocresía y el fascismo de la jerarquía católica fue probablemente tan necesaria, o al menos inevitable, como la revolución francesa o la caída del Imperio Romano. Tal vez se trataba sólo de una impugnación de los homónimos de Dios: desde el más brutal sacerdote hasta los reyes y zares que decían gobernar en su nombre. Pero también fue una negativa visceral a someterse a una metafísica aterrorizante, a los dictados de un dios (ni el único ni el más atractivo del panteón) que pobló las pesadillas de la humanidad durante casi dos mil años. ¿Cabe la posibilidad de repensar el fenómeno de la trascendencia, de ofrecer nuevos nombres para lo innombrable? A partir de un eje institucional-eclesiástico o de un devenir brujo, con una organización patriarcal o matrilineal y andrógina, desde una religión monoteísta o animista-panteísta, el terreno que abandona a regañadientes el racionalismo está siendo ocupado no por una, dos o tres creencias, sino por una multiplicidad de banderas. Frente a todas estas ofertas, ¿sabremos mantener un área de autonomía desde la cual podamos relacionarnos en forma personal, directa, cara a cara, con nuestra propia dimensión trascendente? Porque no se trata de encontrar una nueva casta de representantes de lo sagrado. Sí de ese contacto del que tanto supieron místicos y artistas del pasado (la obra de arte siempre fue producto de una práctica oculta, esotérica, "espiritual"). Sí de la experiencia de todos aquellos que se sintieron vehículos del soplo o viento cósmico, que vivenciaron dentro de sí la fuerza necesaria para encarar el rito sacro de la creación.

Claro que da miedo. O mejor, vértigo. Se trata del misterio, de aquello que sólo pueden entender los mitos. Se trata de la sombra amenazante o de la luz demasiado intensa de lo desconocido. Sin embargo, a caballo de un nuevo trazado de fronteras, de una nueva cartografía en los dominios de la ciencia, el arte y la creencia, habrá que animarse a dar ese paso "más allá". Y revalorizar la necesidad, el apetito, el hambre de una trascendencia sin la cual vivir no tiene ya ningún sentido. Sepultados los antiguos dioses y los credos menores que nos entretuvieron para soportar mejor el período de duelo, ¿no habrá "algo" por allí desde lo cual podamos transformar y resacralizar la vida? Antes de convertirnos en adeptos de otra respuesta, sería bueno mantener la llama viva de esa pregunta, que es, entre todas, la que nos hace más humanos. ■

COLECCIONES PRÊT-À-PORTER Y BAÑO

MUJER

GAUDÍ

VERANO 93

17 EDICIÓN

31 AGOSTO / 2 SEPTIEMBRE 92

PALACIO VICTORIA EUGENIA

FIRA DE BARCELONA

Fira de Barcelona

El máximo exponente.

Generalitat de Catalunya
Departament
d'Indústria i Energia

IBERIA

Información: **Asociación Gaudí**. Tuset, 21 E-5. 08006 Barcelona. T. (343) 209 87 66. Fax (343) 202 16 09

Fira de Barcelona. Salón Gaudí Mujer. Avda. Reina M.ª Cristina, s/n. 08004 Barcelona. T. (343) 423 31 01. Fax (343) 423 86 51. Télex 53117/50458 FOIMB-E - ESPAÑA

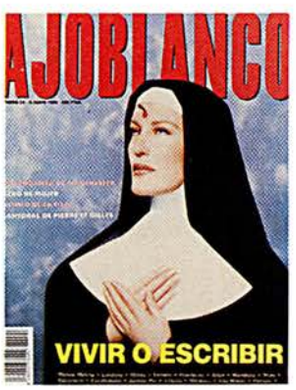
Hasta nosotros
nos preguntamos
cómo caben tantos
autores de prestigio
en una sola letra de
nuestra
EDITORIAL

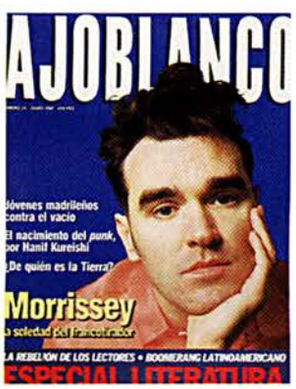
ULTIMAS NOVEDADES

Vineland,
Thomas Pynchon
Conejo en paz, **John Updike**
Delitos y faltas, **Woody Allen**
F de fugitivo, **Sue Grafton**
Tú no te quieres, **Nathalie Sarraute**
El siglo de la física, **Luís Navarro**
Ejercicios de admiración, **E. M. Cioran**
El protocolo compasivo, **Hervé Guibert**
No amanece el cantor, **José Angel Valente**
La esclava instruida, **José María Alvarez**
Una arquilla de curiosidades, **Allen Kurzweil**
Antes que anochezca, **Reinaldo Arenas**
Mi historia secreta, **Paul Theroux**
Poesía (1931-1991), **Rosa Chacel**
Amor propio, **Gonzalo Celorio**
Correspondencia (1923-1951),
Pedro Salinas y Jorge Guillén
Byron, **Sigrid Combüchen**
Imágenes, **Ingmar Bergman**

TUSQUETS EDITORES

NUEVOS ESCENARIOS





Como es tradición, AJOBLANCO presenta el Especial Literatura 92. En los anteriores especiales: **Ficción o Pensamiento** (1988), **¿Es peligroso escribir?**(1989), **Vivir o Escribir** (1990) y **La Rebelión de los Lectores** (1991), advertimos muchas de las situaciones que este año han estallado con especial virulencia, provocando una grave crisis en el sector editorial. El Mercado funciona mal. La librería sólo es capaz de retener las novedades y como son 40.000 títulos por año, la confusión del lector ante un mostrador excesivamente atiborrado de mediocridad instantánea es inasimilable. Muchos de nuestros autores sólo producen ejercicios de estilo para tratar de ocultar lo poco que tienen que contar, sobreviven gracias a las modas efímeras que propician algunos editores en conciliación con los directores de los suplementos literarios de los periódicos. Los lectores quemados ante tanta novedad inconsistente publicitada como excepcional han dejado de creer, han dejado de comprar. La decepción del lector y el cansancio reduce aún más el ya de por sí bajo índice de lectura. Los pocos supervivientes acuden, como defensa, al mercado de libro viejo para conseguir libros ajenos a los intereses del mercado y además a bajo precio.

Sin embargo la letra impresa y su vitalidad es imprescindible para que la carencia de ideas y el vacío de valores no arrastre nuestra decadencia creativa hasta la caída de Occidente. En Noviembre AJOBLANCO prepara un número extraordinario: LETRA IMPRESA CONTRA MEDIOS AUDIOVISUALES. Con motivo de la presentación de este extraordinario, convocamos LOS PREMIOS AJOBLANCO. Entonces fallaremos mejor editor y mejor autor del año.

En este especial no hemos planteado ningún debate, como en números anteriores. El motivo es que los faustos del 92 tienen a toda la clase intelectual muy ajetreada, que si conferencias, actos conmemorativos, cócteles, pregones, etc, etc. Convocar a la gente que pretendíamos y hacerlos coincidir en un punto de España ha sido imposible. Es por ello que presentamos un ensayo de Albert Chillón sobre la incidencia que los medios audiovisuales y el periodismo está ejerciendo sobre la nueva literatura. Los escritores que hemos entrevistado este año -¿casualidad o acaso crisis de la joven narrativa española?- son tres veteranos que han recorrido una trayectoria muy a su aire y de forma libertaria: José Luis Sampedro, Carmen Martín Gaite y José María Valverde. Está claro que la juventud ha dejado de ser premisa de renovación. Madurez y Calidad son lo único que precisa nuestra literatura para llegar a algo. En los noventas la vacuidad no vale nada. Bienvenida "La Crisis".

JOSÉ RIBAS

¿QUÉ LEEMOS?

Por **Juan Angel Juristo**

La Nueva Narrativa Española ha hecho aguas de una vez por todas. No es una generación coherente y representa más bien un montaje comercial de la industria cultural para promover ventas, y ahora, quemar lectores, insatisfechos ante tanta mediocridad.

La pregunta, resultado de una figura retórica más que de una interrogación ingenua, refuerza la condición habida al hacer un balance de lo que ha sido el año literario en narrativa española. Salvo tres o cuatro novelas, a las que me referiré en su momento, esta temporada se ha caracterizado por una atonía similar a la de años anteriores, con una salvedad quizá, que es la de constatar que aquel calificativo, ¿inventado por quién?, de **nueva narrativa española** ha hecho aguas de una vez por todas, si es que alguna vez las retuvo y que, ante el voluntarismo, de claro signo francés, de inventarnos a la fuerza un grupo, el resultado ha sido el de toparnos con una realidad coincidente con el sentido común: en un país cuya producción narrativa es proclive a ofrecer buenos ejercicios de estilo, no caben actos programáticos y, lo que es peor, no existen condiciones, con una tradición rota por el franquismo, para que surjan mínimos atisbos de una coherencia literaria realizada por una generación.

En una reciente entrevista, Antonio Muñoz Molina declaraba que, hoy día, el escritor español se decantaba más hacia el modelo anglosajón, en detrimento del francés, suponiendo a ingleses y norteamericanos como individualidades de una pieza y a franceses como portadores de los valores de un grupo literario y terminaba concluyendo nuestro actual Premio Planeta que, quizá por eso, no existía la tan cacareada **nueva narrativa española** y, más bien, habría que referirse, siempre, a individualidades que están a la busca de la expresión de un mundo propio.

Tal disyuntiva es artificial o artificiosa, hasta el punto de eludir realidades patentes. Así, que la producción editorial norteamericana, desde hace decenios, se caracteriza por sufrir una abrumadora inflación de escuelas literarias, desde los posmodernos a los minimalistas pasando por la generación del 50 y que en Francia, va ya para veinte años, coincidiendo con el final del ***nouveau roman***, no surge una sola escuela, ni siquiera grupo, que pueda ser calificado como tal. En realidad, este tipo de asuntos conciernen más al comentario que a la creación y son resultado de la expansión económica de la industria cultural, hoy día tan poderosa que, pongamos por caso, frente a una obra como el Fausto goethiano se yerguen bibliotecas enteras de comentarios sobre ella.

ABOMINAR DE LA TRADICIÓN

Si la tan anunciada **nueva narrativa española** ha sido un magro resultado de la industria cultural, sus cifras de ventas no estremecen ya que cualquier novela de Sampedro o Delibes venden mucho más que ramilletes de las actuales, la atonía generalizada de estas narraciones proviene de hechos más tangibles, más sociológicos y que se explica, como la situación del periodismo actual, partiendo de la transición política que se produce a la muerte de Franco. Es ya un lugar común entre los críticos citar *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, como la primera novela que inauguró una nueva forma de narrar, rompiendo los encorsetados moldes del realismo de la generación del 50. Desgraciado lugar común que oculta, insidiosamente, algo más profundo: la ruptura de la continuidad de nuestra lengua en la década de los setenta. Casi todos los narradores en lengua castellana que surgen en los años ochenta, educados en la década anterior, poseen un rasgo común y es el de abominar de las estructuras literarias que les supone la tradición y, por tanto, buscar sus

Esta temporada se ha caracterizado por una atonía similar a la de años anteriores, con una salvedad quizá, que es la de constatar que la nueva narrativa española ha hecho aguas de una vez por todas.

puntos de partida en una serie de autores extranjeros, de variopinta condición, con el resultado sabido de una inmersión radical en la Modernidad estética, pero con el soporte de una lengua empobrecida, producto de haber leído a sus autores preferidos en traducciones.

Ante esta afirmación se me podría reprochar que esa tenue extraterritorialidad produce, la mayor parte de las veces, resultados espléndidos, pero el problema estriba en que no ha existido tal experiencia extraterritorial, que se traduce en un enriquecimiento espectacular de los recursos lingüísticos, si no, a lo sumo, un colonialismo recibido por autodidactas que, en realidad, es su contrario. Generación abocada a los clichés ensayísticos en boga en los años setenta, educada en traducciones hechas con prisas, tuvo que inventarse, con enorme voluntarismo, un mundo narrativo propio de manera urgente, porque la industria editorial así lo requería y, la mayoría de sus miembros se encontraron, de súbito, que la retórica exagerada sobre sus propios procesos psicológicos era la única forma de expresión que les quedaba, agotada la experiencia inmediata, que es de la que se nutre un escritor, en una serie interminable de lugares comunes. De esta manera, la narrativa española surgida en los ochenta rizaba el rizo: mientras los que escribían en castellano rompían con su tradición literaria, los jóvenes catalanes, vascos y gallegos volvían su mirada a una tradición literaria en sus lenguas vernáculas que, en algunos casos, era inexistente hasta el extremo de que hay escritores, valga el caso de Bernardo Atxaga que, con su ejemplo, está normalizando toda una lengua.

Ruptura normativa con la tradición literaria propia, exceso de clichés a la hora de afrontar, de mirar una realidad susceptible de ser narrada, la sensación de saber que están sobrepasados por una industria editorial fuerte para la que no se estaba preparado... son algunas de las características comunes a una generación que comienza a publicar en la década anterior, características que, por supuesto, no son capaces de formar un grupo y, en esto, Muñoz Molina tiene razón, pero sí un síntoma, el de la decadencia de un género que, sin haber alcanzado grandes cimas, parece estar dando sus últimas boqueadas.

Sin embargo y a diferencia de otras tradiciones, los narradores españoles lo han tenido fácil. Carecen de esa losa espléndida que para los poetas, pongamos por caso, supuso la alta cota que alcanzó la lírica española del siglo que actúa, para los más jóvenes, como un componente disolvente y, por tanto, cualquier joven novelista puede aspirar a que su obra pase a formar parte de "las veinte mejores de toda la historia de la narrativa española". Suprema oportunidad que no les ha sido dada a franceses, ingleses, rusos y norteamericanos y que, amparada de *boutade*, confirmó Gonzalo Torrente Ballester hace años cuando colocó *La saga fuga de J.B.* entre las diez mejores novelas españolas de todos los tiempos.

Una somera mirada a las veinticinco mejores novelas publicadas en esta temporada confirma, con creces, los síntomas antes descritos. Cuatro de ellas, por distintos motivos, alcanzan unas cotas de calidad muy aceptables, teniendo en cuenta que excluyo, por motivos generacionales, otras cuatro que, de no ser así, tendrían todas las de ganar: *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite; *Señora de rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes; *El caballero de Sajonia*, de Juan Benet y *Misterios de las noches y los días* de Juan Eduardo Zúñiga. Me refiero a *Corazón tan blanco*, de Javier Marías; *Ciegas esperanzas*, de Alejandro Gándara; *El expediente del náufrago*, de Luis Mateo Díez y *El jinete polaco*, de Muñoz Molina, novela por la que se le concedió el Premio Planeta. Como pueden ver una mezcolanza de estilos, unas maneras de enfocar las realidades susceptibles de ser narradas tan disímiles que hacen imposible a cualquier crítico encontrar algún nexo de unión en sus componentes literarios.

La novela de Javier Marías, a mi entender, es la mejor de cuantas ha escrito. Es posible que esa calidad no le venga tanto de una indagación en la forma, muchas ha escrito para demostrarlo, cuanto por describir un mundo que él conoce a la perfección, ahuyentando, así, ciertos lugares comunes e impuestos por los que transitaba su obra narrativa anterior. Esta novela de Marías es ya una obra de madurez y no es descabellado suponer que, debido a la juventud de su autor, esté todavía por dar lo mejor de sí mismo.

El expediente del náufrago participa, asimismo, de la anterior calificación. Luis Mateo Díez es un escritor que nunca abominó de la tradición lingüística de sus mayores. Quizá, por ello, muchos encontraban en sus narraciones un deje rancio,

Ciegas esperanzas, dickensiano título, de Gándara, es digna de mención, a pesar de lo deslavazado de su simbolismo, y pertenece al mundo de la ambición literaria que puede, con el tiempo, hacer que su autor escriba una notable obra.

Casi todos los narradores en lengua castellana que surgen en los años ochenta poseen un rasgo común y es el de abominar de las estructuras literarias que les supone la tradición y buscar sus puntos de partida en una serie de autores extranjeros, con el resultado de una inmersión radical en la Modernidad estética, pero con el soporte de una lengua empobrecida.

pleno de funcionarios, curas y archivos polvorientos que actuaban al modo de una pesadilla histórica que su propia generación se esforzaba en olvidar. El mundo narrativo de Luis Mateo Díez es, de todas formas, lo suficientemente simbólico para no agotarse en referencias tan chatas y en esta novela, ejerciendo un *tour de force* notable, ha convertido el archivo provincial en paradigma de la condición humana, todo ello enmarcado en una tradición que encuentra ecos en las indagaciones de Cervantes, Borges y el mismo Stevenson. Quizá, por primera vez, leyendo *El expediente del náufrago*, no nos moleste encontrarnos con el título de don, tan galdosiano, salpicando de continuo las páginas.

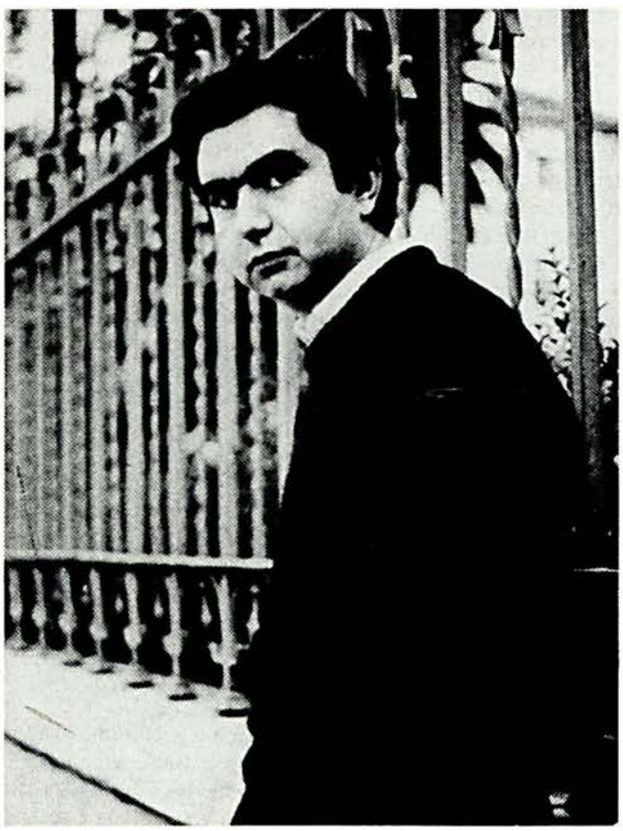
Ciegas esperanzas, dickensiano título, de Alejandro Gándara, Premio Nadal, es digna de mención por otros motivos distintos a los anteriores. A pesar de la enorme profusión de pretéritos indefinidos que, la mayor parte de las veces, hacen torpe la fluidez del texto; a pesar, asimismo, de lo deslavazado de su simbolismo, intenta prefigurarse como una versión de la lucha entre Jacob y el ángel aunque confieso que este detalle se me escapó en su lectura, esta novela pertenece, por derecho propio, al mundo de la ambición literaria que puede, con el tiempo, hacer que su autor escriba una notable obra. Tiene, para entendernos, suficiente fuerza y, sobre todo, revela un universo lingüístico tan personal, otra cosa es que esté conseguido, que prefigura cierta trayectoria futura de su autor, como pasó, en su tiempo, con *Vida y obra de Luis Alverez Petreña*, de Max Aub o *Mr. Witt en el cantón*, de Ramón J. Sender.

Por último, *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, criticada por algunos de manera harto infantil al suponer un corte respecto a su obra anterior y que yo no he percibido por ningún lado, cabe pensar que no es ajeno a ese cambio de parecer el que le concedieran el Premio Planeta, antes bien, es quizá su novela más valiente y, desde luego, la más completa, la más acabada, la que despliega todos los trucos narrativos disponibles por su autor. Es también, desgraciadamente para muchos, la más leída.

Muñoz Molina ha sido, es, el gran triunfador de la generación literaria de los ochenta. Dos de sus novelas, van ya cuatro, han sido llevadas al cine, una de ellas con éxito; se le concedió, muy joven, el Premio Nacional de Literatura, al que otros escritores más trabajados son eternos optantes; se le ha otorgado el Premio Planeta y escribe con cierta fortuna en los grandes periódicos de nuestro país. El motivo, aunque parezca extravagante, deberíamos buscarlo en las características concernientes a su generación: Muñoz Molina es un gran mixtificador de estilos, mundos narrativos de distintos géneros y un enorme manipulador de sensaciones, pero es de los pocos que tiene talento narrativo y que aúna ese don a manifestaciones artísticas de fácil lectura. Es, también, el más sincero a la hora de plasmar sus sentimientos y, por otro lado, no le hace ascos a exponer situaciones que la narrativa moderna ha reprimido equivocadamente: dota a sus personajes de una gran dosis de sentimentalismo, recurso que muchos no se atreven a plasmar por la dificultad que entraña, se cae, si se hace con poca maestría, en el kitsch, palabra muy temida por cualquier escritor que se precie y en el que muchos incurren sin proponérselo.

El resto de las novedades que conforman el año literario gozan de mayor o peor fortuna pero no poseen el grado de rotundidad de las cuatro citadas. Sofisticada, pero sin mayor interés, *Cambio de bandera*, de Félix de Azúa; fallida, *El buque fantasma*, de Andrés Trapiello, que despliega todas las carencias de su generación de manera torpe; menor, aunque bien escrita, *El año del diluvio*, de Eduardo Mendoza; controvertida e injustamente tratada por la crítica, *La historia más triste*, de Javier García Sánchez; valiente, pero de un reduccionismo propio de otros tiempos infaustos, *La buena letra*, de Rafael Chirbes; de buen ejercicio estilístico, *Huellas del actor en peligro*, de Pedro Sorela; nostálgica y no carente de ciertos hallazgos en la técnica de recreación de una época, *La gata con alas*, de Enriqueta Antolín; en fin, distante, culturalista, aunque cuenta una historia terrible que se hubiera merecido otro tratamiento, *Fuera del mundo*, de Luis Antonio de Villena.

Es posible que la calidad de Marías no le venga tanto de una indagación en la forma cuanto por describir un mundo que conoce a la perfección, ahuyentando, así, lugares comunes e impuestos por los que transitaba su obra anterior.



El jinete polaco, de Muñoz Molina, criticada por algunos de manera harto infantil es quizá su obra más valiente y más completa, la más acabada, la que despliega todos los trucos narrativos disponibles por su autor.

Muchos encontraban en las narraciones de Mateo Díez un deje rancio, pleno de funcionarios, curas y archivos polvorientos que actuaban al modo de una pesadilla histórica que su propia generación se esforzaba en olvidar.

Lo que queda, *Primavera de luto*, de Juan José Millás; *Días del Arenal*, de Soledad Puértolas; *Los reinos combatientes*, de Jesús Ferrero, no deben figurar en un apartado especial porque no representan ningún salto adelante en lo ya hecho por sus autores en obras anteriores. Ni Ferrero, ni Puértolas, ni Millás se han planteado, este año, cambiar un ápice su oficio, limitándose a repetir recursos ya probados con mayor o menor fortuna.

SIGNOS DE RECESIÓN

Este año se detectan signos de recesión en el mercado editorial que, a corto plazo, afectará a buena parte de "la ciudad alegre y confiada" en que se ha convertido la narrativa más reciente. Cada vez será más difícil publicar, aunque existe, por suerte, un mercado que demanda literatura escrita en castellano, superado ya ese complejo que obligaba al lector a adquirir literatura extranjera como sinónimo de calidad y, esta situación, curiosamente, actuará de filtro beneficioso para publicar mejores textos.

La crisis que afecta a la novela europea, no es el caso de cierta narrativa que se ejerce en Norteamérica o Rusia, es similar a la española, aunque las causas tengan orígenes distintos y hasta dispares. El agotamiento de los recursos que hicieron posible, en su momento, el surgimiento de espléndidas obras; la mediatización, cada vez más brutal, en la manera de percibir nuestro entorno; la invasión de los media en terrenos antes reservados a la cultura tradicional, se perfilan como las causas groseras atribuibles al agotamiento del género, cada vez con recursos más decimonónicos y, por tanto, más convencionales e insulsos. Sin embargo, se debería hacer de la necesidad virtud y aprovechar esa ruptura de la tradición lingüística que apuntaba al principio para introducir ciertos experimentos que conformen una estética apropiada a los tiempos que corren, esto es, un mercado restringido. Pero, para ello, son necesarias dos condiciones que hoy día parecen imposibles de cumplir: el de ser capaces de imaginar mundos propios, con el necesario arrojo personal que eso supone y, sobre todo, la necesidad de que se restituya el amor a la obra, algo que va mucho más allá de escribir unas cuantas novelas o unos cuantos ejercicios de estilo que en muchos casos pasan por ser cara de la misma moneda. ■

Es necesario ser capaces de imaginar mundos propios, con el necesario arrojo personal que eso supone y, sobre todo, la necesidad de que se restituya el amor a la obra, algo que va mucho más allá de escribir unas cuantas novelas o unos cuantos ejercicios de estilo.

¿HACIA DONDE VA LA LITERATURA?

PERE GIMFERRER

En líneas generales, como toda literatura va camino de convertirse en la literatura del pasado, es decir, en clasicismo y tradición. Pero esto es una obviedad que no debe eludir el problema principal. La literatura de ahora mismo, a mi juicio, constituye el corolario o apéndice a la principal experiencia literaria del siglo XX, esto es a la que tiene su origen, en el caso de la poesía, en el simbolismo iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y en el caso de la novela en la crisis de la forma en que durante dicho siglo llegó el género a la plenitud de una modalidad concreta en que se manifestó. Dicho en otras palabras: los poetas actuales somos tributarios de Rimbaud todavía y los narradores actuales se enfrentan al reto de ser a la vez tributarios por una parte de Faulkner, Joyce y Proust y por otra parte de Dickens y Balzac. Quizá alguien querrá dar a todo ello el nombre de postmodernidad; pero es muy probable que los historiadores literarios del siglo XXI lo consideren ya premodernidad respecto a la literatura que se produzca entonces, es decir, lo consideren, según he apuntado, una forma más de tradición literaria.

LUIS GOYTISOLO

Hay que matizar la respuesta. No es la misma suerte para los distintos géneros literarios. En líneas generales, cuanto más apegado esté el género literario a la página escrita, al libro en concreto, más oscuro es su futuro a corto y medio plazo. La novela que se escriba en el futuro tenderá a convertirse en un guión de otro género. No hablo de las novelas ya escritas, los clásicos se leen en libros, cosa inimaginable para sus autores. El caso de la poesía es peor salvo si se acerca en sus orígenes a la música y se convierte en canción. El teatro, por otra parte, está liquidado, es un género del pasado. Los cambios tecnológicos, los audiovisuales y la llamada realidad virtual contribuyen a su extinción. En cuanto al ensayo creo que, a través de diversas publicaciones sobre todo de carácter periodístico, tiene un futuro más idéntico a sí mismo.

JAVIER MARÍAS

Es una pregunta sin respuesta. Por otra parte, si la tuviera, tampoco me interesaría mucho. Es una cuestión superflua. Cuando escritores, críticos o profesores de preguntan acerca del futuro de la literatura, hacia dónde va, no me importa en absoluto, creo que prever tal situación huelga completamente. Es más, si la literatura desapareciera un día, si es cierto que los géneros están muertos como dicen algunas voces, no es grave. Eso quiere decir que la formación de la personas ha cambiado y que la literatura no hace la menor falta a nadie.

ANA Mª MOIX

No va. Afortunadamente vuelve.

QUIM MONZÓ

La literatura no va hacia ninguna parte.

Esta ahí, como el cine, la ebanistería o los aguacates. Para que quien quiera la haga servir. Hace miles de años que existe (unos cuatro mil quinientos, la escrita) y, a pesar de que siempre ha habido gente que se preguntaba hacia dónde iba la literatura, la literatura, con muy buen tino, no ha ido nunca a ninguna parte y se ha quedado quietecita en su rincón, viéndolas venir.

LEOPOLDO PANERO

El sueño de la gran obra y el sueño de la literatura se han acabado.

SOLEDAD PUÉRTOLAS

Es difícil que una persona pueda saber cómo es el panorama literario desde dentro de él. Y mucho menos su futuro. Hoy hay muchas tendencias, y tal vez sea eso, la diversidad, lo que marque la época actual. La tendencia que más me interesa es la que busca un tipo de realismo que más que reflejar la realidad como un espejo la simbolice, la resuma. Me gusta leer y me gustaría escribir libros que proporcionen ciertas claves para seguir viviendo, para encontrar un sentido, aunque sea fugaz, a la existencia. Busco, por tanto, verosimilitud pero no costumbrismo. Una descripción detallada de la actualidad la encontramos en los periódicos y la televisión. La literatura, creo, tiene la oportunidad de ir más lejos. Indagar por debajo de los datos, invitarnos a una reflexión, a hacernos pensar, a ver las cosas de otra manera. Busco, en fin, esa nueva mirada sobre la acumulación, la profusión y el desorden de la realidad. Me interesan los personajes que impregnan la realidad de su visión personal. ¿Un realismo subjetivo o simbólico? Puede.

LUIS RACIONERO

Hacia el cine y la televisión.

MANUEL RIVAS

El camino de la literatura va contra la literatura, contra la retórica literaria, y creo que tiene mucho futuro. Es un instrumento de venganza futurista ideal porque necesitamos desenterrar las palabras de nuevo frente a la hojarasca de la incomunicación.

MERCEDES SORIANO

Hacia el desastre total. Felizmente.

ANDRÉS TRAPIELLO

Eso sólo lo sabe Rafael Conte.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Hacia la posibilidad de ser un concepto resumible en cinco o siete líneas. Por esta vez me basta con seis.

ENRIQUE VILA-MATAS

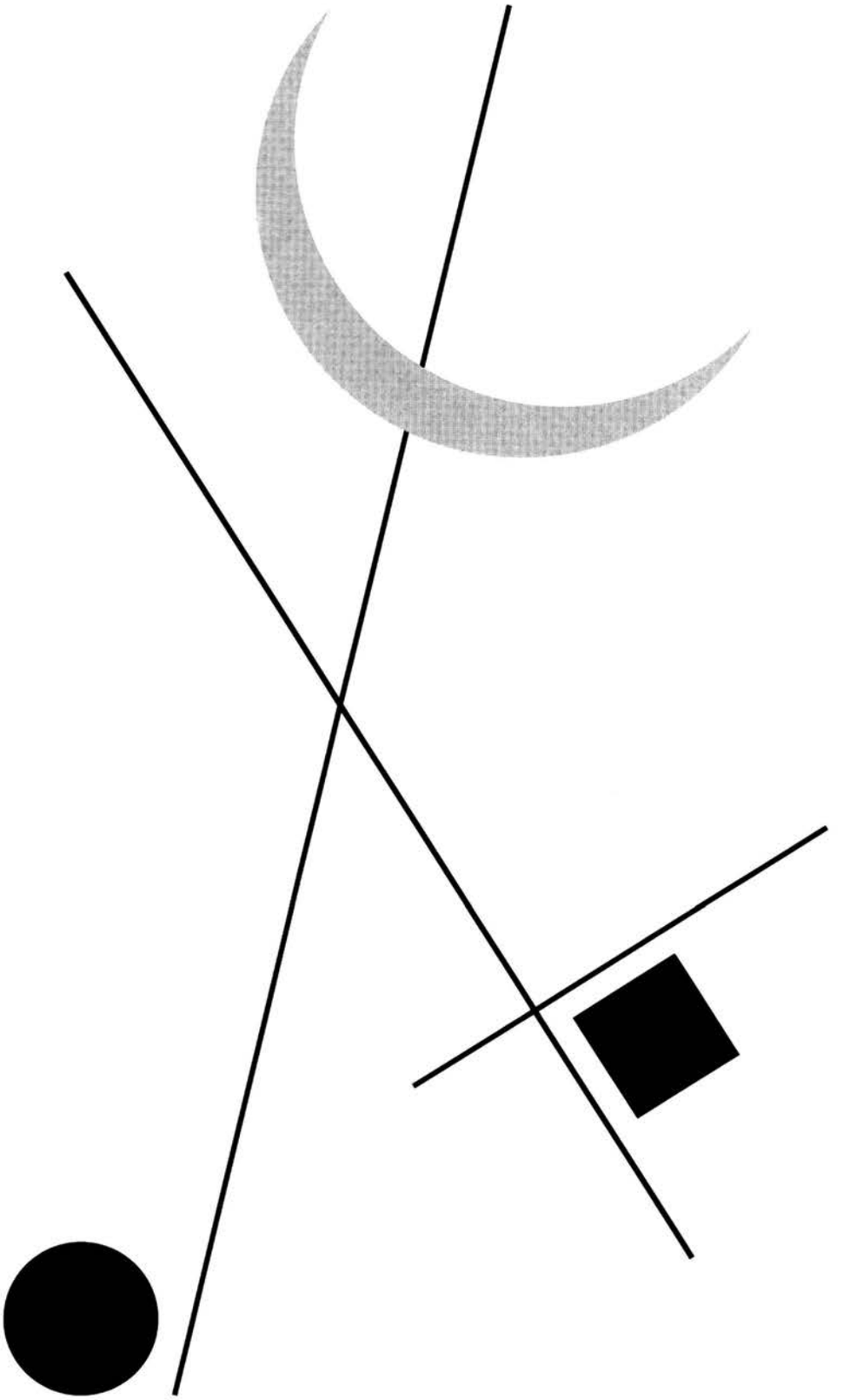
Vuelve a sus orígenes.

Eso no es precisamente ir hacia la muerte. Porque la literatura existirá mientras alguien que se disponga a escribir una carta, dude unos instantes acerca de la manera de hacer verosímil lo que se propone decir en ella. Y en el peor de los casos -y tal como le oí decir, un día, a Jordi Llovet-, aún suponiendo que la gente deje de escribir cartas, la literatura no morirá mientras los poetas, además de escribir, sepan leer.

La literatura vuelve a sus orígenes, es decir, a las catacumbas. En mi último libro, El viajero más lento, postulo un entendimiento secreto de lo literario, una señal cifrada en la que convendrían una amplia minoría de poetas subversivos que, en contra de los malos escritores -o escritores falsos, simples delincuentes-, están devolviendo a la literatura al espacio que le corresponde, al territorio más libre de todos.

La literatura vuelve a sus orígenes: mito, epos y leyenda; ilusión, ficción e impostura.

HOMBRE GAUDÍ



VERANO 93

18 EDICIÓN

31 AGOSTO / 2 SEPTIEMBRE 92

PALACIO ALFONSO XIII

FIRA DE BARCELONA

Fira de Barcelona

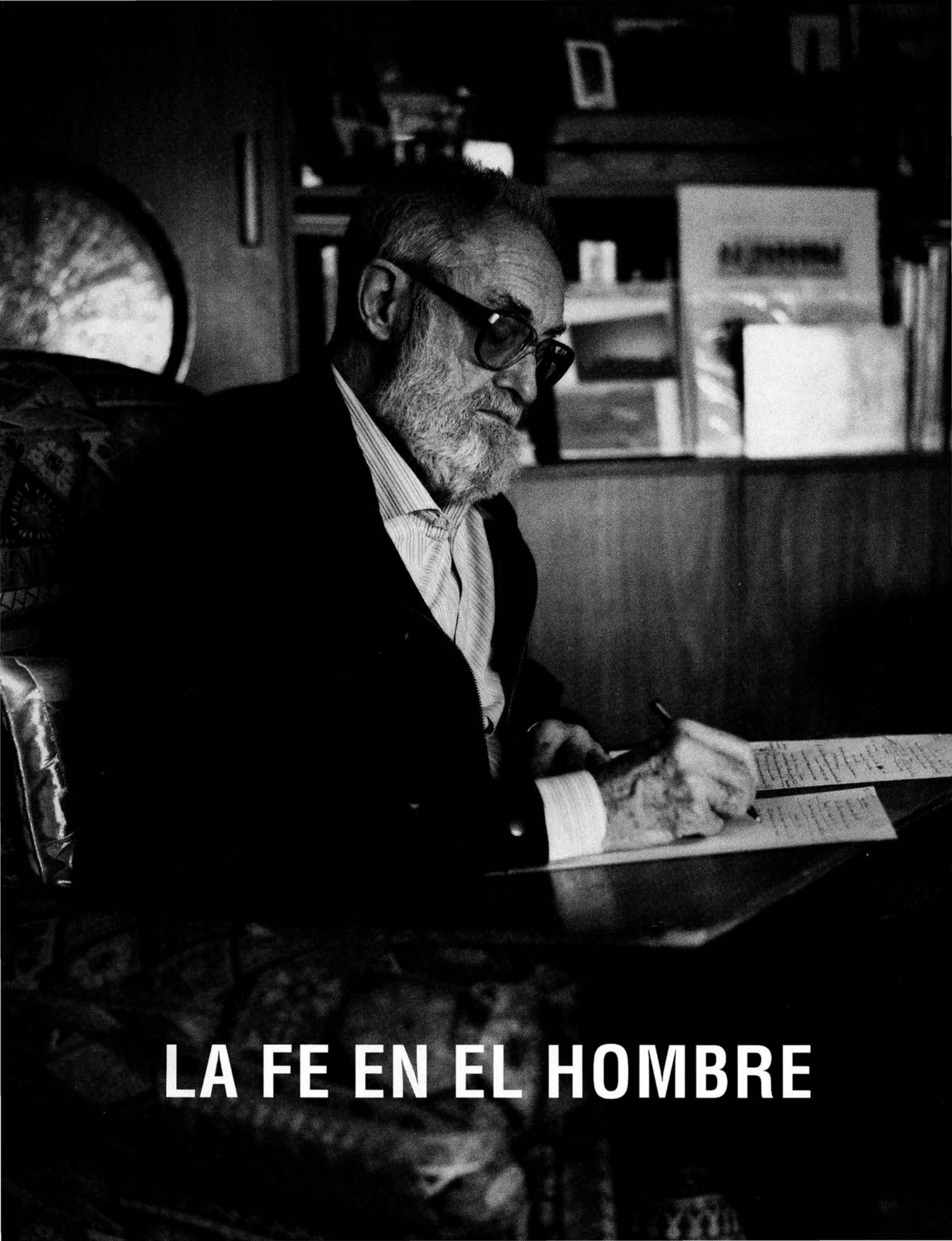
El máximo exponente.

Generalitat de Catalunya
Departament
d'Indústria i Energia

IBERIA

Información: **Asociación Gaudí**. Tuset, 21 E-5. 08006 Barcelona. T. (343) 209 87 66. Fax (343) 202 16 09

Fira de Barcelona. Salón Gaudí Hombre. Avda. Reina M.ª Cristina, s/n. 08004 Barcelona. T. (343) 423 31 01. Fax (343) 423 86 51. Télex 53117/50458 FOIMB-E - ESPAÑA



LA FE EN EL HOMBRE

JOSÉ LUIS SAMPEDRO

José Luis Sampedro ha sido agente de aduanas, catedrático de Estructura Económica y novelista. Ha envejecido con la sobriedad de sus muchos años de sabio y hoy es una lección de hidalguía. Cuando paseas con él por las calles de cualquier ciudad española, sus fans le reconocen y se deshacen en halagos, él permanece sonriente y humano, el éxito no se le ha subido a la cabeza. Es el más humanista de nuestros escritores.

Por José Ribas **Fotos Luis Baylón**

Espíritu sano y equilibrado, atento a vivir conforme a los credos que profesa y que no ha variado desde que en Aranjuez, en 1933, decidió ser novelista. Es un hombre sin tiempo, probablemente porque sus "principios" surgen de un interior no prostituido por la ley de la oferta y la demanda, es un humanista nato. Su edad no le pesa, quizás porque no se ha mortificado considerándose un hombre importante, prefiriendo tener un cierto sentido del humor, *"...reírse de uno mismo de vez en cuando. Soy muy de aire libre y callejero"*, reconoce, mientras pierde su mirada suave por los cielos que se ven a través del ventanal, que da a una terraza ajardinada que le protege de los ruidos de la calle. Siempre ha buscado los pisos altos porque cuando escribe le gusta contemplar los tejados. Su humanidad brota como el agua clara de un manantial, sin embargo esta tarde de primavera se muestra seco y algo parco porque en este momento vive un trance. Tras algunos meses de introspección, de leer historias, buscar papeles y tomar notas ha vuelto a componer una gran novela. Ya tiene escritos 42 de los 44 capítulos.

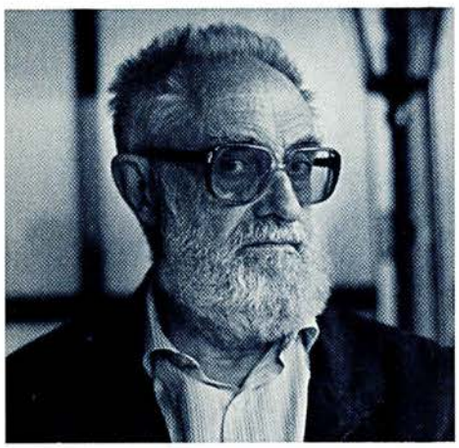
En 1952 publicó la primera: *Congreso de Estocolmo*, una novela tan atípica, libre y a contracorriente que desconcertó a casi todo el mundo. No le preocupan ni le han preocupado las opiniones, ni las críticas, ni las modas literarias... *"El poder aleja de las cosas más vitales y necesarias"*. Furtivo de la vanidad, le interesan esencialmente los seres humanos y contar historias para lo que ha empleado talento, furia y deslumbrante vitalidad. Las arrugas de su rostro, el movimiento de sus manos, su voz y los silencios, transmiten lirismo, sensualidad, luz meridional y placer de vivir. En toda la obra de Sampedro acaba revelándose la sensibilidad de un hombre libre y solidario que, a pesar de su escepticismo, no renuncia jamás a la utopía.

-¿Crees posible la distribución de riquezas, la sustitución de toda autoridad y poder por la fraternal solidaridad y la supresión de armamentos y soldados a fin de instaurar una paz definitiva, tal como postulan los guerrilleros cristianos del siglo III en tu novela *La vieja sirena?*

-Estas cosas parecen una utopía pero yo soy de los que se apuntan a utopías. No puedo comprender que se pueda vivir sin tener un horizonte, sin tener una estrella. Podrá parecer difícil o extraño que se llegue a una fraternidad o solidaridad, pero por lo menos necesitamos el sentido de pertenecer a una comunidad, que no es lo mismo que inscribirse fanáticamente a un grupo. Eso ha existido o existe en otras culturas. Ha existido en otros momentos de la cultura occidental. En la Edad Media, por ejemplo. A mí, lo que sí me parece, para decirlo de otra manera, es que del grito de la Revolución Francesa, "Libertad, Igualdad y Fraternidad", nació un sistema que apostó por la libertad y ha conseguido cotas de libertad a cambio de una gran desigualdad. Ha habido otra forma del mismo sistema, que es el sistema comunista o del Este, que apostó por la igualdad y la consiguió a costa de una gran falta de libertad. Lo que no veo es que este sistema tecnificado y moderno haya apostado por la solidaridad. Ha apostado o por el individuo, como en el capitalismo de mercado, o por la solidaridad impuesta. Como yo soy de los que creen que el modelo capitalista está agotado, pienso que la restauración de un sentido de la comunidad es indispensable. Si no nos creemos solidarios porque pertenecemos a una especie biológica que vive en un planeta pequeño y no comprendemos que las catástrofes pueden afectarnos a todos, entonces soy muy pesimista.

-¿Por qué crees que fallaron los valores del cristianismo?

-La presión que la iglesia ha hecho sobre los sentimientos y las conductas de los seres humanos la han convertido en una institución con un peso temporal tremendo. El fundamentalismo de la iglesia en ciertos momentos históricos la ha transformado en una institución humana como cualquier otra.



LO QUE SÍ TIENE EL MUNDO ISLÁMICO ES UNA CULTURA EN VEZ DE UNA CIVILIZACIÓN. SU CULTURA ESTÁ VIVA Y NUESTRA CIVILIZACIÓN ESTÁ PETRIFICADA POR MUCHO QUE PROGRESE MATERIALMENTE.

-¿Y los principios de la Ilustración?

-Yo diría que la Ilustración implica un cambio de rasante en nuestra cultura, en el que la Razón y la Sensibilidad están relativamente equilibrados. Ahora me parece que ocurre lo contrario que en el grabado de Goya, donde dice que el sueño de la razón produce monstruos. Hoy lo que produce monstruos es el exceso de la razón: la razón prevalece o quiere prevalecer sobre cualquier cosa. Como esto no se puede conseguir del todo, hay por todas partes exasperaciones de movimientos irracionales. Al mismo tiempo que hay una presión racional, por ejemplo la economía quiere serlo, el comportamiento no lo es.

-En *La vieja sirena*, aparte del poder y el amor como asuntos antagónicos, tratas una etapa histórica muy similar a la de ahora, cuando los viejos dioses han perecido y los nuevos aún están por nacer. Sin dioses y sin utopía, acabas de apuntar, no hay proyecto social. ¿Por dónde apuntan esos nuevos valores que harán que el hombre cree unos nuevos dioses o símbolos, aparte de la ecología, para que exista un futuro?

-La historia de los dioses es el reflejo de la nuestra. Su emergencia, su vigencia o su desaparición se corresponden con los cambios profundos de la historia humana. Vivimos momentos de incertidumbre porque estamos cambiando de dioses. Además, estamos en una encrùcijada de la humanidad sin precedentes por dos razones. Una, porque con la bomba atómica puede haber una destrucción masiva. La otra es que existe la posibilidad de una transformación a través de la ingeniería genética y de la revolución biológica, deseada o no, voluntaria o involuntaria, de la especie, que borre los supuestos sobre los cuales uno razona. Pero mientras el hombre sea lo que es hoy, mientras subsista la humanidad y mientras no se altere genéticamente, creo que hay unos ciertos valores permanentes. Lo que pasa es que esos valores han tenido a lo largo de la historia distinto peso los unos que los otros.

Cuando hablamos de nuevos valores, es posible que nos refiramos a la restauración de antiguos valores. Por ejemplo, el sentido de comunidad que mencionaba. Ése es un valor que hoy no prevalece. La civilización moderna capitalista se basa en el individualismo y en una de las paradojas más curiosas que se pueda imaginar porque, en el arranque de la riqueza de las naciones, la división del trabajo y la combinación de esta división se descubre como mucho más fructífera. De ahí se debería deducir una economía solidaria, sin embargo se exalta la división del trabajo pero glorificando al individuo como protagonista. Para evitar que esto conduzca a la disgregación total introduce esta fe providencial en la mano invisible. La teoría individualista tendría que decir que cada uno se fabrica entero su propio alfiler.

¿Cuáles son los nuevos valores? Hoy, con los medios técnicos que hay tendríamos que entendernos planetariamente con tolerancia. Hace falta también un nuevo sentido de la naturaleza. Son valores que ya existen, pero las proporciones de unos valores con otros serían diferentes a las de ahora. Por ejemplo, pensar que el vivir es mucho más importante que el consumir, que se puede vivir muy bien sin esta escalada de consumismo. Yo no tengo televisión y no siento ninguna necesidad. La tuve en un momento dado pero luego me mudé de casa, estaba anticuada y me la compró el de las mudanzas.

-Tú que has vivido desde unos puntos de mira privilegiados la transición española -catedrático, senador por designación real-, ¿cómo puedes comprender que de unos valores mediterráneos, populares y humanos nos hayamos entregado a los del utilitarismo anglosajón?

-Hay varios factores. En principio estoy a favor del progreso o de lo que ahora se llama modernización. El error está en considerar que la modernización es esencialmente técnica. Creo que el propio Goytisolo ha empleado una frase que a mí me gusta mucho en un artículo que habla del fundamentalismo de los técnicos. Hay un papanatismo ante la técnica que piensa que lo demás se dará por añadidura. Se ha querido imitar a los países más avanzados de nuestro entorno, especialmente Estados Unidos, que consideran que la mejora de la vida está en creer en la disponibilidad de artefactos, electrodomésticos, televisión... todo esto combinado con el interés económico de las fuerzas que nos dirigen, que son exactamente las mismas que antes y que ansían atiborrarnos de estos productos, exaltando una especie de signos externos, de estatus del individuo por medio de todos estos artefactos. Sólo se ha pensado en progresar mediante el consumo material, cosa que no me parece extraña porque es característica del sistema en sí. El desarrollismo es sencillamente la unilateralidad del progreso humano. No atiende al progreso del hombre ni a su perfeccionamiento. Lo que le interesa es la multiplicación de bienes materiales y de servicios.

-En varias ocasiones has afirmado que la transformación económica de España debía ir acompañada de una transformación cultural. ¿Crees que el gran fracaso del proyecto socialista es su incapacidad de afrontar un verdadero cambio en materia educativa?

-La televisión es hoy trágicamente la escuela primaria. Antes de ir a una guardería, un niño se casca año y medio o dos años de televisión. Los niños a esas edades son como esponjas: mediante los dibujos animados aprenden a reírse de la violencia de los unos sobre los otros, con los anuncios aprenden a desear y se hacen consumistas... Yo tengo bastante contacto con el mundo de la enseñanza media porque suelo ir a institutos y tengo amigos profesores. Si no me equivoco, en estos diez años han habido tres o cuatro proyectos de reforma de la enseñanza. Han habido institutos piloto que se utilizaban para

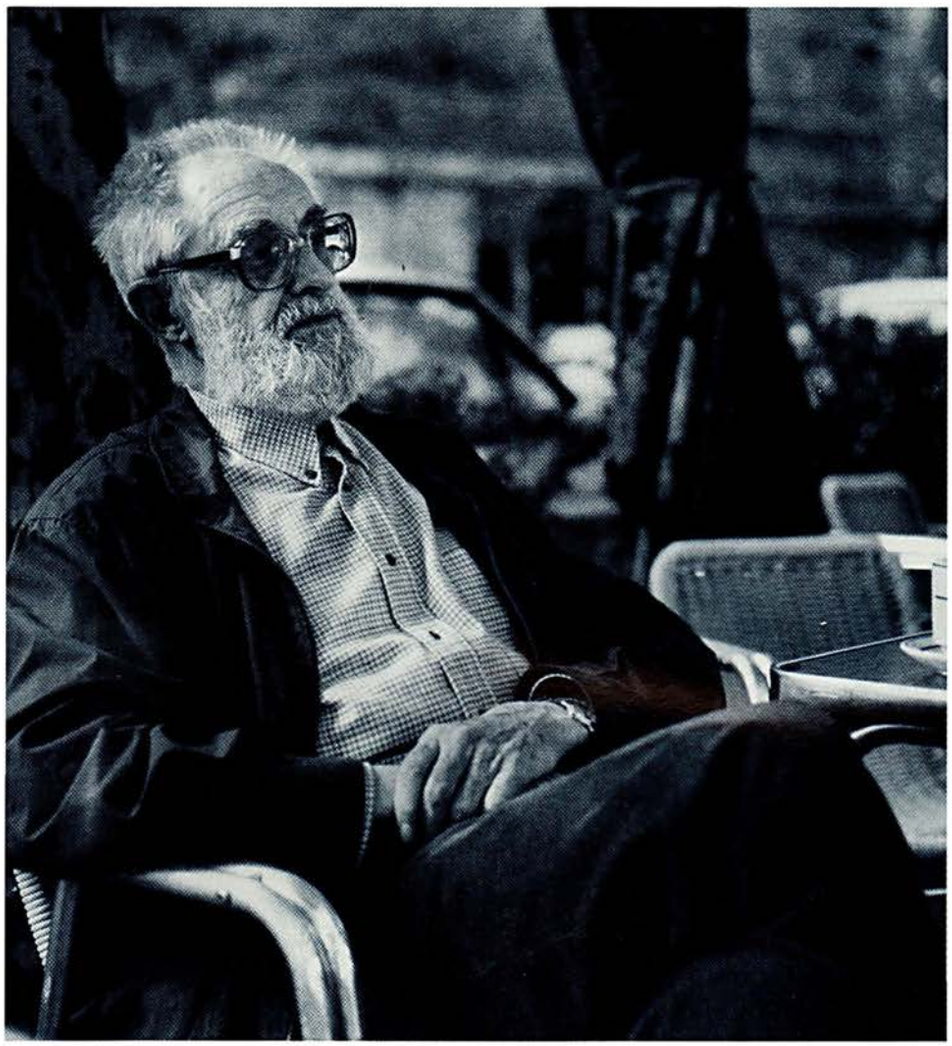
saber qué pasaba y a los que luego se ha ignorado. Se han hecho reformas pero con un grado de pedantería increíble. Recuerdo un artículo de Luis Landero donde mencionaba, y él es un profesor, que al recreo le llaman ahora segmento de ocio. Cretinada como esta hay muchísimas. Existe un desdén hacia la formación humana por ese deslumbramiento por la técnica y un menosprecio de las autoridades extraordinario. En cuanto a la literatura, por ejemplo, según un acuerdo del Consejo de Rectores de Universidades, lo importante para los profesores que van a enseñar español es la técnica de la lengua y no la literatura y el conocimiento de las obras. Han habido culturas que lo que intentaban era iluminar y todavía las hay y existen, pero aquí se trata de deslumbrar. Yo alguna vez he propuesto que al bachillerato se le quitase la mitad del contenido actual y se le sustituyera por oportunidades para que los chicos aprendan a expresarse de palabra y por escrito. Cuando daba clases en la universidad comprobé, año tras año, que los chicos llegaban a la universidad sin saber expresarse ni de palabra ni por escrito. Sin ello difícilmente se podrán tener otras profesiones. Lo estamos viendo todos los días por televisión. Basta observar cómo hablan los políticos. Los programas de bachillerato que conozco me dejan estupefacto porque promocionan una enseñanza tremendamente informativa, no formativa, y no por culpa de los profesores, insisto.

-¿Cómo te explicas que precisamente estos políticos que ahora nos gobiernan y que en su juventud fueron gente de izquierdas con inquietudes intelectuales y muy lectores estén a la contra?

-Lamento tener que decir que porque no deberían tener una gran vertebración de sus mismas ideas. Yo lo que sé es que la palabra ética, que era tan importante en los discursos antes del 82, haciendo un análisis de contenido, encontramos que hoy ha desaparecido. Y hasta se dice que se ha pasado de la ética de las utopías a la praxis de las responsabilidades. Quiero decir que se han hecho pragmáticos en el peor sentido de la palabra. Cuando no hay una utopía y la única dirección es más progreso técnico, se es pragmático a corto plazo porque no se sabe adónde se va.

-Crees que el capitalismo está en bancarrota porque ya no genera ideas. Defiendes los mundos fronterizos porque el centro es muerte y sólo en el batiburrillo de la periferia se gestan los nuevos dioses, las nuevas ideas.

-Y además tengo otros argumentos... El capitalismo tropieza con límites. Un límite es la naturaleza. La explotación de la naturaleza no puede continuar así y es una de las formas que ha permitido su expansión. Otra frontera es el Tercer Mundo. Hoy, aunque todavía está supeditado, no se pueden hacer las mismas cosas que se hacían en 1914. Para someter, por ejemplo, a Nicaragua, ha hecho falta mantener durante diez años una contra subvencionada para llegar a unas elecciones que no han sido libres porque han sido las elecciones entre el hambre y la comida. Hace setenta años, los Estados Unidos hubieran ocupado el país, como ya hizo. Ahora no se puede ocupar un país de la misma forma. A mí me parece que la explotación del Tercer Mundo tropieza con dificultades crecientes y es un límite para el desarrollo del capitalismo. Y hay otra cosa más difícilmente comprobable que está en el efecto psicológico. Este sistema que hace proliferar las cosas, que privilegia la producción de objetos, descuida por completo la vida interior de la gente. Y las personas la necesitan. Por esto se acude a las sectas, al terrorismo o se va a la droga o a lo que sea buscando una salida.



Yo soy de los que se apuntan a utopías. No puedo comprender que se pueda vivir sin tener un horizonte, sin tener una estrella. Podrá parecer difícil que se llegue a una fraternidad o solidaridad, pero por lo menos necesitamos el sentido de pertenecer a una comunidad.

-Lo que también se aprecia quizá es un aumento progresivo de las actitudes violentas, también un enervamiento general cada vez más agudizado y una insatisfacción.

-Claro, porque no tenemos nada dentro. Creo que todos estos límites son suficientes como para comprender que esto no puede continuar así.

-¿De dónde sale esa esperanza y ese amor al hombre que tanto transmites a través de tus libros?

-De mí mismo y de gentes que contemplo. Ocurre que las gentes que tienen esos valores de tolerancia, de pertenencia, de naturaleza no son noticia para los altavoces del sistema. Yo me encuentro con gentes en la calle, en los pueblos, gentes vulgares, no te diré que sean heroicas, pero son lecciones de humanidad, es gente que posee muy pocas cosas pero que tiene una hospitalidad extraordinaria. Hay tenderos, porteros, gente con quien da gusto charlar un rato. Con frecuencia doy charlas en institutos de la periferia, frente a un auditorio de unos cien jóvenes con pocas posibilidades económicas y te aseguro que te hacen unas preguntas impresionantes. Y luego se habla mal de la juventud y se dice que si la litrona... pues habrá de todo. En estos institutos dejados de la mano de dios me encuentro con unos profesores que son admirables aunque estén puteados por el Ministerio. Yo no puedo olvidar que el Ministerio, que recibió al Cojo Manteca, no quiso recibirlos cuando hicieron una huelga y dijo que los recibía el Subsecretario porque era su jefe natural. La enseñanza media reposa hoy en gran parte sobre el voluntarismo de los profesores, que tienen que aprender asignaturas diferentes de las que hicieron porque están cambiando constantemente de sistema. Bueno, pues ante gente así, ¿cómo no voy a tener esperanza?

-¿Qué recuerdos tienes de Tánger?

-Más que de Tánger son recuerdos de mi infancia. Recuerdo por ejemplo un pueblecito de Marruecos que se llamaba Cabo de Agua, hoy Darq El Dama, poblado por aquel entonces por treinta familias de las cuales veinte eran españolas y donde yo he vivido horas inolvidables. Allí conocí un niño, probablemente marroquí. Apareció casi recién nacido en la puerta de una de las viviendas, que era modesta, donde le acogieron y le dieron leche. Como no aparecía nadie que lo reclamara, una familia se lo quedó. Yo lo conocí cuando aún andaba a cuatro patas e iba de puerta en puerta... y puerta donde caía le daban algo. A ese niño lo crió el pueblo entero. Esas son cosas completamente aparte, en el mundo de los valores, de la tecnificación.

-¿Cómo interpretas las tensiones que vive el mundo islámico? (Tú que te criaste precisamente en el Norte de Marruecos)

-Opinar sobre ese asunto me parece una audacia. Respeto tremendamente el mundo islámico aunque no comparto muchos de sus principios. Lo que sí tiene este mundo es una cultura en vez de una civilización. Su cultura está viva y nuestra civilización está petrificada por mucho que progrese materialmente. Lo que ha pasado en Argelia es una expresión, nos guste o no, de que la gente vive íntegramente la cultura incluyendo la religión y todo lo demás. Mientras que aquí, bueno aquí la religión dirán lo que quieran, pero suelo decir que si el 25 de julio en Santiago de Compostela en vez de dar indulgencias se dieran exenciones a la contribución sobre la renta, no habría trenes en España para ir a Santiago. En fin, lo nuestro es una cosa desvertebrada en la que lo único que interesa sólo son los objetivos materiales a corto plazo. El lucro se ha convertido en el dios de la Modernidad.

-¿Cuándo y cómo empieza tu vocación de escritor?

-En 1934 me paseaba por la Plazuela de Aranjuez y me decía: ¡Ay, si llegara a ser un buen escritor de segunda! Lo sigo pensando. Algunos amigos míos dicen: "Pero como dices esas tonterías..." Pues no, no es una tontería. Mira, escritores geniales hay dos o tres por siglo en el mundo. Escritores buenísimos, pues hay unos pocos. Yo, con tal de ser un buen escritor de segunda, me conformo. Mi vocación empezó entonces, ocurre que tuve que ganarme la vida, pero empecé escribiendo cuentecitos en el 35. Mi primera novela es del año 40 y permanece inédita porque me parece mala. En el 47 ya conseguí un accésit con otra novela que también está inédita. He escrito toda mi vida. Lo de la economía vino mucho después, en el año 44.

***-El caballo desnudo* la publicaste en 1969 y supuso para ti un trauma a causa de la reacción negativa con que la acogió la crítica, quizás porque tocabas los vicios nacionales: el desamor y la envidia.**

-Fue una novela que Planeta trató muy mal. Me la pidieron con una insistencia tremenda y cuando la consiguieron no le hicieron maldito caso. Es la única novela mía que no dio resultado. Pero ahora se ha reeditado y va ya por la sexta edición. A mí me parece una novela bastante divertida y efectivamente una sátira para atacar puritanismos trasnochados.

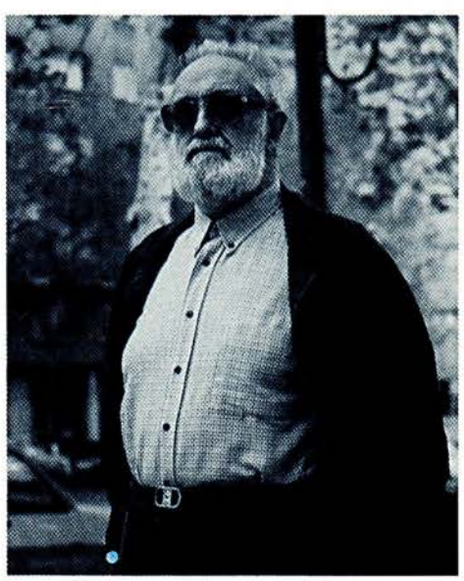
-¿A qué atribuyes que exista tanto desamor en España?

-No lo sé. Habría que ponerse de acuerdo ante todo sobre qué es desamor. Yo recuerdo haber leído en Pessoa que, contra lo que suele creerse, los españoles son fríos, y decía Unamuno que tenemos muy poca imaginación. Puede que no le falte razón. En cambio somos violentos. No lo sé, todas esas cosas de sicología nacional son muy aventuradas. No me atrevo a hacer caracterizaciones de esas.

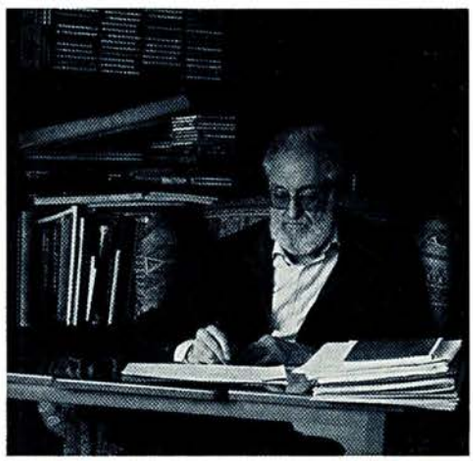
-¿Cuándo y por qué dejas la universidad?

-Cuando expulsaron a Aranguren, Tierno Galván y García Calvo de la universidad nos reunimos unos cuantos en Madrid para hacer algo como lo que había hecho Valverde en Barcelona y nos encontramos que sólo éramos quince los que estábamos dispuestos a irnos. No hubo ninguna solidaridad por parte

HABRÍA QUE PENSAR EN TENER UNA MANERA DE RELACIONARSE CON EL MUNDO EN GENERAL APASIONADA. CLARO QUE SE PUEDE ESTAR ENAMORADO DE DOS PERSONAS, LO QUE ME PARECE BASTANTE IMPOSIBLE ES OBTENER DE UNA SOLA TODO LO QUE UNO QUIERE TENER EN LA RELACIÓN HUMANA Y EN EL AMOR.



YO LLAMO TRABAJO AL ESFUERZO QUE SE HACE PARA OBTENER DEL MERCADO LO QUE NECESITAS PARA PODER VIVIR. A LO QUE YO HAGO NO LE LLAMO TRABAJO, LO LLAMO CREACIÓN O VIDA. PARA MÍ, ESCRIBIR ES VIVIR.



del claustro. Y para ser 15 más valía no hacer nada porque entonces era una demostración de que todos los demás estaban a favor del gobierno. Poco después, en 1968, hubo la deportación de profesores que hizo Don Camilo Alonso, que a mí me pareció innoble. Sin ningún tipo de expediente llegaba un funcionario de policía y se llevaba un profesor a un pueblo. Todo esto me produjo tal malestar, que aproveché la primera oportunidad y en 1969 me marché a dar cursos durante dos años en las universidades inglesas. Después estuve un año en la Autónoma de Barcelona, luego pedí la excedencia porque me encontraba muy incómodo. Volví al cuerpo de aduanas, al que pertenecía desde el año 35, y con eso me ganaba la vida y escribía.

En 1981 aparece en España una novela de amor, de marginación y de combate. El autor es un economista de prestigio que goza de gran celebridad. Uno de su libros de economia: *Las fuerzas económicas de nuestro tiempo* (1967) es uno de los pocos clásicos escritos por un economista español, traducido a varias lenguas. Pero José Luis Sampedro no desiste y, en silencio, se levanta cada mañana a las cinco y media, y sin teléfonos ni nada que le moleste, antes de ir a su oficina, va llenando cuartillas; sólo necesita nubes y tejados sobre la ventana. En su fuero interno ha restaurado el sentimiento sobre la razón y sus valores no cotizan en el mercado. No busca el éxito ni se deja influir por las modas al uso, él se deja guiar por los sonidos de su interior, escribe porque ama la vida y el libro es un mensaje de amor. Es así como consiguió una narración ciclópea, costumbrista y filosófica. Sexual y monacal a un tiempo que sorprendió, se colocó entre los libros más vendidos y convirtió a su autor en unos de los escritores mas leídos de España.

-¿Qué significó para ti *Octubre Octubre?*

-Es la novela más importante que he escrito. Me costó diecinueve años de trabajo. Es verdad que hacía otras cosas, pero lo que había concebido al principio se enriqueció mucho o se complicó, y yo mismo no estaba a la altura de lo que quería hacer. Tuve que envejecer yo para poder terminarla. También *La vieja sirena* me parece un libro importante. Ahora me encuentro con una cosa curiosa que te voy a ofrecer en primicia: estoy escribiendo *El Real Sitio,* que es una novela que transcurre en Aranjuez en dos épocas de transición: el Motín, que es cuando empieza la guerra de la Independencia y la España moderna y la otra cuando se proclama la Segunda República. Pues sin habérmelo yo propuesto, hay un hilo conductor entre *Octubre Octubre, La vieja sirena* y *Real Sitio,* formando una trilogía. *Octubre* es la inseguridad, la incertidumbre de los personajes, la ambigüedad sexual y de todas clases. Es no saber muy bien quién soy ni lo que pasa. *La vieja sirena* es en cambio la seguridad, la seguridad del poder y la seguridad del amor, cada cual defiende lo que es pero están seguros de lo que son. Y esta tercera novela es la libertad. Entonces me parece que se pasa de la inseguridad a la seguridad y de la seguridad a la libertad. Libertad que es otra vez inseguridad porque es gozar de la aventura y eso significa no tener certidumbre. Una de las cosas que pasan en este mundo actual es el afán de la gente por la seguridad, sobre todo por la externa, digamos por la contratada o pactada; que nos curen, que nos compensen los accidentes, que nos lleven aquí o allá, que nos aseguren los puestos de trabajo, o la casa... esto es relativamente nuevo en la cultura occidental. Uno de los primeros trabajos de economía que hice se refería a la revolución industrial inglesa de principios del XIX, cuando hubo enormes movimientos demográficos dentro de Inglaterra buscando trabajo espontáneamente, y en cambio, en el año 30, cuando tras la gran depresión se hundieron los grandes centros siderúrgicos y navales del norte, a pesar de que el estado subvencionaba para que los trabajadores se trasladasen a otras zonas del país y encontrasen trabajo, la gente no se movía. Se habla mucho de libertad pero la gente elude en general la aventura. El movimiento hacia el Oeste de los Estados Unidos ya no interesa.

-Tú siempre has sido un escritor fuera de los círculos y cenáculos literarios, de las modas...

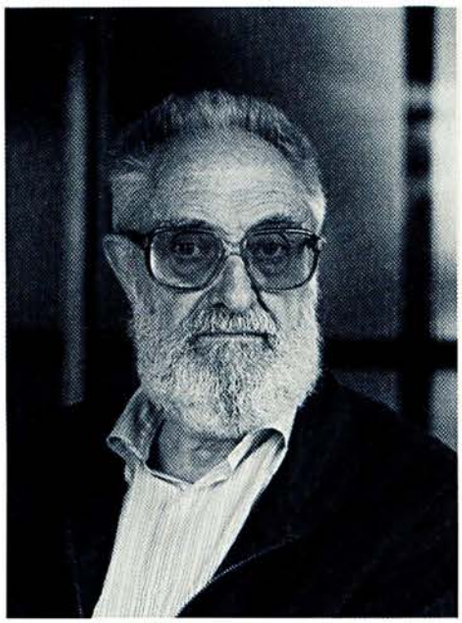
- Me hubiera gustado vivir la vida de los escritores pero como tenía que ganarme la vidatrabajando y después escribir, no me quedaba tiempo para otra cosa.

-¿Qué piensas del amor en la sociedad actual? En todos tus libros es uno de los temas más envolventes.

-El amor está bastante envilecido, bastante mercantilizado, no sólo en el sentido del amor venal que se compra, sino en el sentido de los intereses que priman. Todavía en mi tiempo, en los años treinta, los chicos y las chicas leíamos bastante poesía, habían muchas más reuniones, más conversación...

-¿Crees que una persona puede estar enamorada de dos personas como le ocurre a Glauka en *La vieja sirena?*

-Yo creo que sí. Lo primero que pasa es que la palabra amor es una palabra tan abarcante que habría que tratar de especificar en seguida de qué está uno hablando. Por ejemplo, yo concibo perfectamente el amor de las cosas. Yo tengo objetos de los que estoy enamorado. Objetos que viven conmigo. Uno de ellos, una pequeña cajita en la que guardo unas chucherías que cayó en mi poder en el año 36, me la llevé al frente cuando me movilizaron y no se ha separado de mí hasta hoy. Si esto no es fidelidad, no sé cuál es la fidelidad. Hay el amor a las cosas, a las personas, a los animales, a los lugares, a las palabras... a todo. Es decir, habría que pensar en tener una manera de relacionarse con el mundo en general apasionada. Tener una pasión por la vida. Claro que se puede estar enamorado de dos personas porque, lo que me parece bas-



tante imposible, es obtener de una sola todo lo que uno quiere tener en la relación humana y en el amor. Se nos impone un modelo que es el de la pareja para siempre y sin más, y verdaderamente es bastante irracional. Y la prueba es que en la historia ha funcionado a base de sucedáneos y de complementos y sobre todo de opresión. A la mujer no se le permitía lo que se le toleraba al hombre.

-En dos momentos de tu vida has perdido lo que más querías. En primer lugar perdiste a tus padres, bastante joven, siendo el mayor de varios hermanos y tuviste que sacar a tu familia hacia adelante...

-En menos de un año perdí a mi padre, a mi madre y a mi abuela materna que vivía con nosotros. Esto ocurrió además en el 41-42 que excuso decirte lo que era aquello. Y luego perdí a mi mujer en el año 86, lo que me provocó un año de incapacidad total. Me tuve que mudar de casa porque se me caía encima y además pocos días después entraron ladrones. Como el armario de mi mujer estaba cerrado, lo descerrajaron, volcaron las cosas... Después de 42 años de convivencia pierdes el único interlocutor posible de toda tu vida. Te quedas mutilado.

-¿Y cómo lo superaste, manteniendo además esta energía y vitalidad que te caracteriza?

-Tenía dos cosas, mi nieto y mi hija, en cuya casa viví durante todo este año. Y además tenía la literatura. El mudarme de casa y ponerme a trabajar me sacó adelante. El trabajo es una terapia sensacional sobre todo cuando no es trabajo, porque de eso sí que habría que hablar también un poco. Yo llamo trabajo al esfuerzo que se hace para obtener del mercado lo que necesitas para poder vivir. A lo que yo hago no le llamo trabajo, lo llamo creación o vida. Para mí, escribir es vivir. Y cuando estoy hablando de eso no sólo hablo de los privilegiados que escriben novelas, buenas o malas, o componen sinfonías, no, yo creo que el hombre que dedica horas a meter barquitos dentro de botellas, o dedica horas a escalar el Everest, o dedica horas a salir en bicicleta, está creando, está viviendo. Quizá es un esfuerzo mayor que el del trabajo de mercado, pero no se vive como esfuerzo impuesto, como obligación, como maldición bíblica, sino que se vive como expresión de la vida, porque el hombre es creador. Se puede barrer la calle creativamente, lo que pasa es que la incultura hace más difícil el goce de estas cosas.

-Cuando afrontas un proceso creativo, aunque sea desde este parámetro, en el fondo te estás enfrentando a muchas cosas. ¿Cómo sobrevives esa soledad a que te obliga el proceso creativo?

-Cuando tú me dices "cómo sobrevives esa soledad", estás valorando negativamente la soledad, porque si no no dirías "cómo consigues superar eso". La soledad para mí es algo indispensable. A veces me frustra no hacer las cosas lo bien que yo quisiera, pero no sufro nada. Eso de enfrentarse a la página como ante un enemigo, no lo comprendo en absoluto. Yo creo que todos necesitaríamos quince días de soledad al año. La soledad, como decía Machado, es cuando habla uno consigo mismo. Creo que es algo que al sistema no le interesa que hagamos porque ahí es donde brota la imaginación y donde se desenmascaran los velos del sistema. Al sistema sólo le interesa que pensemos a su servicio y utilitariamente. Para mí, la soledad voluntaria no es algo negativo: yo vivo solo porque quiero. La soledad forzosa del enfermo en una habitación, pobre y desatendido, es trágica. Pero estar solo gran parte del día y estar pensativo...

-¿La literatura te ha dado muchos amigos?

-No sólo amigos. Me ha dado un cariño anónimo, una sensación de que hay gente que me quiere. Gracias a la literatura he conocido gente asombrosa que no hubiera conocido sin ella. Eso es lo más bonito que me ha dado. Yo me encuentro con manifestaciones de afecto frecuentes. Los antiguos alumnos, en general, dudo que te hablen sin afecto de mí, y eso es precioso. Y no sólo por la vanidad, sino por la sensación de decir: "algo he hecho". Una vez en la Feria del Libro vino un señor a que le firmase un libro. Era un hombre como de unos 30 años. Yo le dije: *"Dígame a qué nombre lo dedico"*. *"Ponga usted 'in memoriam' a fulano de tal"*. *"¿ Y por qué 'in memoriam'?"*. *"Mire usted, se trata de mi padre que ha muerto hace poco de cáncer. Yo le proporcionaba libros. Leí este libro y como el protagonista tiene un cáncer no sabía si dárselo. Por fin se lo di y cuando lo terminó me dijo: 'me alegro mucho de que me hayas dado este libro, me ha dado muchos ánimos'"*. Yo creo que a un escritor no se le puede decir nada más hermoso. La literatura me ha dado en cuestión de relaciones humanas lo que nunca pude soñar. He tardado 40 años pero ha valido la pena.

-La estructura de tus novelas, ¿la planteas antes de empezar o la vas construyendo a medida que vas escribiendo?

-De todo un poco. Uno parte de unas ideas, quiere ir a cierto sitio, pero el cómo contarlo es muy importante. Yo hago cosas un poco curiosas en cuanto a trabajar la estructura. A medida que voy avanzando hago esquemas de los capítulos para ver cómo de un capítulo se pasa a otro, que la acción no se concentre en un capítulo solo, llevar a los personajes como en una sinfonía, que no se prolongue demasiado una situación sentimental en vez de otra más humorística. Eso lo calculo muchísimo, lo trabajo mucho. Yo te enseñaría esquemas de las novelas donde están desplegados en un gran papel los capítulos y los personajes para ver cómo se enfrentan unos con otros. Es como si tú haces un cesto de mimbre de colores; no pones todos los rojos en un sitio y los azules en otro. Eso es lo que trato de conseguir.

-¿Cómo ves la economía española?

-Es muy difícil que esté de otra manera. Estamos condicionados por el marco exterior y por las fuerzas interiores, aquí siguen mandando los mismos. Lo que en este momento me deja estupefacto es que un país que está tratando de llegar a la convergencia, luchando contra la inflación, se lance a cosas tan inflacionarias como el 92. Los gastos del estado son en una gran parte inflacionarios. Eso me parece un contrasentido. Pretender resolverlo reduciendo servicios sociales, me parece indefendible. Hay jubilaciones y viudedades que son irrisorias, sarcásticas y sangrientas.

-El rebrote del nazismo, ¿cómo lo ves?

-Como no hay ni vida ni satisfacción interior se buscan recursos. Para mí, el nazismo es como recurrir a la droga, o como recurrir a una secta budista. Son falsas satisfacciones. Pero en cambio produce un reforzamiento del ego.

-El problema racial y étnico que están viviendo las sociedades occidentales con los inmigrantes.

-Esto continuará inevitablemente. ¿Qué pasó con Roma? Cuando yo estudiaba aprendí que en el siglo V se produjo la invasión de los bárbaros. Luego me enteré que los bárbaros estaban dentro, los habían traído los romanos para que colonizaran tierras y las cultivaran. Aquí han traído negros. Primero en el Maresme porque era mano de obra barata. Ahora se encuentran con que se multiplican. ■

Centre Cultural

EXPOSICION

EL DEPORTE EN LA GRECIA ANTIGUA

La génesis del olimpismo

Del 13 de Mayo al 9 de Agosto de 1992

Organizada con la colaboración del Seminario de Arqueología Griega de la Universidad de Gante

Centre Cultural de la Fundació "la Caixa".
Passeig de Sant Joan, 108. Barcelona.

Servicio de Información de la Fundació "la Caixa". Tel. 93-317 57 57

Fundació "la Caixa"

Olimpíada Cultural
Barcelona '92

LA FE EN LA PALABRA

CARMEN MARTÍN GAITE

Con *Nubosidad variable* ha vuelto a la novela «con mayúsculas» catorce años después de regalarnos, en *El cuarto de atrás*, su tierna ironía. Si en este nuevo relato los personajes usan la palabra para aclarar sus vidas, es porque Carmen Martín Gaite, desde su mirada irreductiblemente crítica y sagaz, cree en ella. Es uno de los narradores claves de nuestro tiempo, y predicadora de una buena nueva: la del poder de la palabra.

Por Oscar Fontrodona **Fotos José Aymá**

En *El cuento de nunca acabar*, narración sobre la narración, libro inclasificable, como ensayo o como novela, Carmen Martín Gaite refutaba desde la práctica las distinciones específicas entre géneros literarios. Diez años después de su «conclusión», volvemos con la autora a aquel conjunto de meditaciones sobre el arte de narrar, al hilo de las cuales se aclaró ella cuestiones que siempre le han preocupado, del mismo modo que en sus novelas hay personajes que ponen un poco en claro sus vidas, mediante la palabra.

Pues no sólo hay refutación, sino también afirmación, en este libro, el favorito de la escritora, que es un canto de fe en la palabra, en su poder, no sólo para hacer revivir o reflejar los acontecimientos, sino para transformarlos también. Y así la narración le vuelve a uno menos inerme ante el rigor de lo impuesto.

Esta salmantina, que esmalta con gestos pícaros y giros afectuosos su charla de voz hermosísima que, en un minuto, se hace risueña, estalla en carcajadas, y se vuelve hondamente triste cuando asoma la sombra de la «terrible cornada», la muerte aún reciente de su hija, ha ido mirando mucho a la gente desde que nació, en 1925, para aprender que todo son cuentos mejor o peor contados. Ha escuchado y leído mucho, desde que supo cómo escaquearse de las «visitas» que volvían tediosas las tardes de la infancia, leyendo a *Celia*, de Elena Fortún.

-Pero, ¿cuándo sentiste la picadura de las letras?

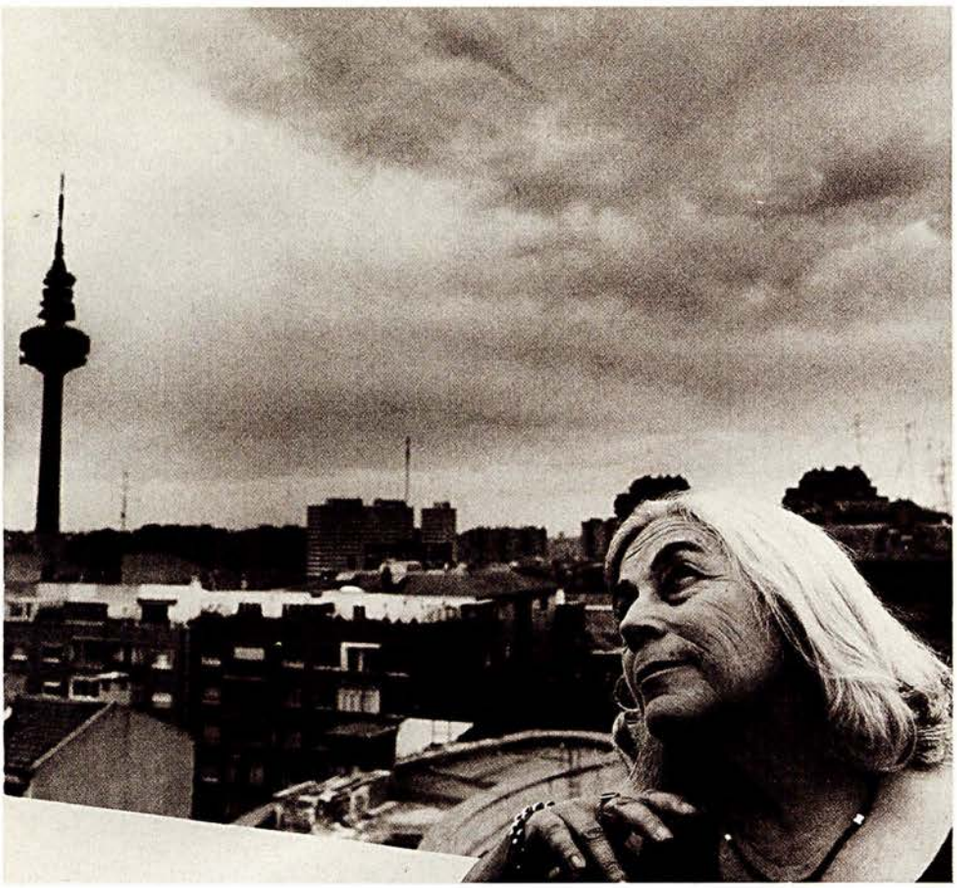
-Esa pregunta, cuando alguna vez me la han hecho, no sólo entrevistadores, sino también amigos, me ha dejado a mí misma bastante perpleja porque yo me recuerdo, desde muy temprano, tomando apuntitos para cosas, incluso como pequeños recados para acordarme. Desde muy niña (me lo ha recordado mi madre) me gustaba revisar lo que había ido pasando, por ejemplo, en el día. No con afán ni pretensión literaria ni nada, sino porque mi mente que era tan desordenada, y lo sigue siendo, que yo me tenía que ayudar a veces para acordarme de las cosas. Escribir en el sentido de anotar cosas o empezar a inventar otras historias que no eran las reales, es una cosa tan antigua que es casi como si me dices cuándo aprendí a subir unas escaleras con agilidad o cosas así.

-Se convirtió en una especie de gesto automático.

-Eso. Y otra de las características que tiene mucha vinculación con la escritura era la necesidad de soledad. Siempre he sido una niña muy extravertida, y con buen trato, sociable. Pero, a lo largo del día yo tenía que sacar un ratito para mí, en que no me molestara nadie, porque si no me encontraba a disgusto. Y eso tiene que ver con el retiro que necesita uno. Como has mirado mucho... y luego me paro un poquito a mirarlo desde aquí. Es el punto ese de vista en el que te escondes para mirar. Eso desde muy pequeña.

-¿Y cómo llegaste a tomar conciencia de la fuerza de la palabra, no sólo para ordenar las cosas, sino incluso para cambiarlas?

-Eso, conscientemente, es un poco posterior. Lo cierto es que a medida que van fallando las cosas que se tenían por más evidentes y al alcance de la mano, que veías que nunca te iban a fallar, mucho más se recrudece la fe en lo inalterable. Yo siempre digo que la única cosa que nunca me ha dado disgustos es el gerundio. Con los años intuyes que eso por lo menos es un santuario en el que no entra a saco nadie, y por lo menos ahí, cuando todas las cosas te las barre el vendaval ese que te tira todo... es mucho menos frágil la palabra. Es más sólido el reducto de la aclaración de las cosas, que las cosas mismas. La narración de un sentimiento o de una carencia pueden ser muchos más imperecederos que ese sentimiento o esa emoción. Cuando te vas quedando sin cosas fundamentales (porque la vida, a unos más tarde y a otros más temprano, nos enseña que todo es tan bonito como lo veías de jovencito) el tratar de que a los demás les llegue lo que tú dices, y escuchar lo que los demás te dicen, a mí eso me parece que si se



va al garete no es por culpa de la palabra misma, sino de los que la usan.

-Cuando hablas de la literatura, la planteas a menudo como una especie de tiempo fuera del tiempo.
-Y también la planteo mucho como algo relacionado con lo oral. Para mí, el entenderse con alguien, verbalmente, es un ejercicio muy saludable que debemos hacer. Cuando hablamos debemos procurar ser lo más exactos posibles, tratando de entenderse, no por pedantería, sino por llegar. No olvidarte nunca hacerle al otro lo más cómodo posible ese puente hacia ti. Esa especie de interlocución, que es la base de la narración oral, es a su vez el cimiento de la literatura. Yo no tengo siempre una literatura muy optimista, pero en la palabra siempre sigo teniendo fe.

-De tus libros me llama la atención la precisión con que formulas el texto. Supongamos que una conversación es también literatura, y supongamos también que, cuando hablamos con otro, buscamos esta precisión...
-Supongámoslo. Ojalá siempre fuera.

-Entonces, si asimismo es verdad, como a veces has dicho, que el afecto y el amor nacen de la palabra y de tener un lenguaje común, el hecho de que cada vez tendamos a utilizar un lenguaje con menos palabras, más formal y simplificado, ¿no va en detrimento del afecto entre la gente?
-Creo que sí. No lo afirmo, pero sí lo sospecho. Yo nunca afirmo nada, porque no estoy muy segura de nada, quitando de que hablando (bien) se puede entender la gente. Y al decir esto pongo las bases de que del entendimiento nazca una afinidad, o incluso disidencia -que puede ser la base de una amistad, discutiendo con una persona que no piensa lo que tú, si no lo haces en plan rígido y bestial, sino dando primacía a lo que escuchas y lo que dices.

-¿Cuál es la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura? ¿Hay un terreno fronterizo? ¿Están separadas?
-El terreno es fronterizo siempre. Tiene que serlo. Y en algunos lugares de esa frontera no hay aduana en absoluto, y hay completos portillos en donde los dos campos están tan iguales que la hierba es la misma. Quizá la excesiva separación entre la vida y la literatura, que ahora se hace mucho (bueno, siempre se ha hecho) es lo que hace más rígidos algunos textos, aunque estén formulados con una precisión gramatical enorme y con una gran riqueza de metáforas. Se te hacen fríos precisamente los que separan demasiado, con continuas alusiones sólo literarias, que el autor no ha incorporado a su propia vida.

-No deja de haber, sin embargo, una distancia entre la escritura y la experiencia. En *El cuento de nunca acabar* citas *La lámpara maravillosa* de Valle Inclán para ilustrar cómo hay una especie de simbiosis entre la palabra y la mirada, que en cierto modo alimenta aquélla. Pero, claro, hablar no es ver.
-Claro; es otro campo.

-En uno de los siete «prólogos» al libro lo planteas como el paso del caos al orden: cómo al ordenar este caos, lo estás al mismo tiempo deformando.
-Cierto caos nunca puede dejar del todo de estar presente en un texto que en sí mismo es complejo. Al ordenarlo un poquito ya pierde su verdadera esencia de caos, pero algo hay que ordenarlo, porque la palabra también es orden. Es el ten con ten.

-Al fin y al cabo, escribes más adelante, la palabra es el único instrumento que tenemos y, a la larga, inyecta vida a la vida...
-¡Qué bonito! No me acuerdo de haberlo dicho yo; está muy bien.

-Lo recordaba porque dos de los motivos que van saliendo en muchas de tus novelas son, por un lado, cómo en el momento del contarse uno las cosas a sí mismo, éstas se clarifican, y por el otro la literatura como una especie de ventana, para salir del ahogo.
-Tiene bastante que ver con lo que te decía antes; que mi forma de ser era desde pequeña así. Que siendo una persona que quería comunicar con los demás, necesitaba muchos ratos estar sola. Efectivamente, ese estar sola es contarte a ti misma las cosas para luego poder salir a contárselas a los demás. Porque si no, transmites más bien calderilla. Si estás con gente siempre y siempre y siempre, hablando por hablar, aunque seas una persona inteligente, no has tenido el tiempo necesario para contártelo tú y ordenarlo un poco.

-La soledad es una de las cosas que tienen peor prensa. Si hay algo que nos dicen, inculcan constantemente en la escuela, en el ambiente familiar... es que no es bueno estar solo; quedarse solo es malo. Hay toda una educación del no aceptar la soledad.
-Ya lo creo. Porque entonces eres raro, un retraído, un no se qué. Yo no es que alabe el retraimiento por sí mismo. Pero no por encontrarte a gusto a veces en la soledad tienes por qué ser un ser retraído. No creo que sean dos campos enemigos el de la soledad y el de la compañía cuando viene a cuento. Al contrario. Creo que el buscar compañía compulsivamente no sólo te impide llegar a gozar de la soledad, cuando te toca tenerla, sino que hiere también la propia compañía. En el momento en que hay dos personas hablando, ya estás hablando con ésa, no con cualquiera que entre.

-La soledad ¿la viven de modo distinto las mujeres y los hombres?
-He ido cambiando mucho de idea sobre eso, a lo largo de la vida. He pensado mucho en ese tema, y he escrito sobre él. Antes pensaba que las mujeres aguantan la soledad peor que los hombres. Ya no estoy tan segura. Con los años, me he ido dando cuenta de que mujeres que se quedan solas, digamos entre los cuarenta y cinco y sesenta... conozco muchísimos más casos de mujeres que siguen

solas o que son más exigentes para la compañía que van a escoger que los hombres, que a esa misma edad, que empieza a ser un poco crítica, aguantan mucho peor, quizá por una cierta vanidad. Sé que es distinta, no sé exactamente en qué. Es vivida de una forma diferente. Pero cuando una mujer resiste la soledad, no se las arreglan tan mal. Y, del otro lado, puede no resistirla. Pero yo una vez dije que la mujer puede vivir más desengañada, pero menos engañada. Quizá detectan más ciertas mentiras de tipo fundamental, no le dan tanto gato por liebre, sobre todo en amores. Porque la soledad, no siempre con razón, pero al fin y al cabo con justificación, se une al sentimiento amoroso.

-La actitud de la mujer frente al amor de un hombre, ¿ha cambiado tanto desde la época que recoges en tu estudio *Los usos amorosos de la postguerra* a hoy?

-Han cambiado las costumbres, y mucho. Para qué lo vamos a decir. Está a la vista totalmente. Pero lo que se proclama no es nunca lo que pasa. El deseo que hay ahora de no hablar de amores, por ejemplo, de parecer cursi, esa tacañería para un simple te quiero que tienen las parejas, porque no, porque paso, no indica que luego no estén sufriendo cuando la pareja te abandona.

Profundamente, los sentimientos, la posesividad, no creo que cambien tanto. El mal de amores sigue existiendo. Me da la impresión de que en algunas cosas son más las prohibiciones que pone una determinada moda, que lo que de verdad pasa por dentro de cada uno.

-Analicemos ahora un poco, si te parece, de qué manera puede la escritura transformar la experiencia, sea o no amorosa.

-Primero, poniéndote un poco lejos; dejando pasar un poco de tiempo entre la experiencia y lo que vas a decir. Lo peor de este mundo es tener prisa, querer poner rápidamente etiquetas a lo que te pasa, a lo que les pasa a los demás, a los acontecimientos políticos y a todo. En la experiencia, lo más importante para poderla transmitir, con un propósito literario, no en plan noticia sino como narración elaborada, sobre todo si es algo que te ha afectado, donde entran más tus propias vivencias, pienso que lo primero para transformarla es dejar que se cueza como en un caldo donde todos los sabores están viviendo juntos, y el caldo que den depende del tiempo que cueza ahí. A lo mejor cuando menos te lo esperas te aparece a lo mejor una narración que te había estado dando vueltas, o de algo que lo tenías ahí. Como me ha pasado a mí con esta última novela, por ejemplo, *Nubosidad variable*, que es la que tengo más cerca. Tengo las primeras notas, y bastante parecidas a como empieza, tomadas en abril del año 84...

-Eres escritora de «ritmo lento»...

-Yo voy muy despacito. Ya ves, he estado catorce años sin publicar una novela larga, ni tener prisa, ni preocuparme. Bueno, esas cosas están ahí. Se te ocurren un día, por algo que ha pasado. Habría estado hablando con una amiga que me contaría cosas de fontaneros. Una conversación, aparentemente muy rutinaria y doméstica, debajo de la cual yo percibí, como me pasa a menudo, una cantera literaria, porque es esa mezcla que tienen a veces las mujeres para contar las cosas que tenemos, cuando hay un poco de sentido del humor, que una vez que ha pasado una contrariedad doméstica, te desahogas. Se me ocurrió hacer un pequeño monólogo de una ama de casa. Y me acuerdo que en el cuaderno de las primeras notas ponía: «procurar un tono entre Kafka y Buster Keaton». Luego ya ese personaje se me salió de sus cauces, como siempre pasa. Luego ya prolifera, pero al principio siempre es una cosa así.

-Incluso en las novelas donde expones situaciones más duras, tan sórdidas como la sofocante banalidad provinciana de *Entre visillos*, nunca imprimes un carácter de tesis. El hecho de que emplees el humor (que me atrevería a calificar de «femenino»), ¿es lo que evita la caída en la tesis?

-Claro. En realidad, las novelas de tesis, incluso las muy buenas, acaban teniendo un peligro: terminan haciendo a los personajes que emiten esas tesis más de cartón piedra. A mí de los seres humanos lo que más me atrae es su contradicción. Nadie a lo largo del mismo día tenemos la cabeza tan llena de certezas en un momento como en otro. No digo en años... La tendencia a la tesis yo no la tengo. En *El cuento de nunca acabar* hay ciertas cosas que si hubiera puesto A, B, C, hubiera salido un ensayo de tesis, de pergamino, y se lo hubieran tomado más en serio. Pero así la gente lo lee más a gusto, y le sugiere cosas.

-Porque además me da la impresión de que no crees mucho en las diferencias específicas entre géneros...

-Yo no. Y entre hombre y mujer tampoco, ni entre todas esas cosas que siempre han puesto. Me meten en las escritoras feministas. Puedo serlo, porque naturalmente saco más mujeres, y sus problemas me las hacen más contradictorias... Pero hay mucha gente que no se acuerda de que en *Ritmo lento*, una de las novelas con que inicié este método de la introspección con cierto humor, no aparecen apenas mujeres. Las mujeres deberían ejercer menos de mujeres, y los hombres igual, y las cosas irían mejor. Y entre los géneros literarios, pues tampoco. A mí si me dan un material sobre el que quiero explicarme, lo que me gusta es contarlo ameno para que la gente lo pueda leer con gusto. Pero no veo tanta diferencia entre escribir *El proceso de Macanaz*, que digamos es mi obra más sesuda, sobre todo por la cantidad de tiempo que estuve en archivos investigando. No le veo muchísima diferencia en cuanto a la forma de escribirlo con *El castillo de las tres murallas* o *Caperucita en Manhattan*. Lo que quiero es que la historia vaya contada de una forma que enganche un poco, y que no tires el libro a la mitad y digas: «qué aburrido». Yo procuro no aburrir. Lo que más me espanta es aburrir al personal. Y no sólo en las novelas.

-Has escrito que la narración es un juego, vamos, el juego por excelencia. Y el objetivo primordial del juego es la diversión.

"ES MÁS SÓLIDO EL REDUCTO DE LA ACLARACIÓN DE LAS COSAS, QUE LAS COSAS MISMAS. LA NARRACIÓN DE UN SENTIMIENTO O DE UNA CARENCIA PUEDEN SER MUCHO MÁS IMPERECEDEROS QUE ESE SENTIMIENTO O ESA EMOCIÓN."

-¿Y tú no lo crees? Yo desde luego sí.
Cuando estás a gusto con un amigo... En otras cosas no, pero en eso yo he tenido muchísima suerte. Los mejores para eso se me aparecen como la Virgen de Lourdes. Si has tenido la suerte de tener una charla de esas que de pronto tienes que mirar el reloj y dices: «qué hora se ha hecho»... eso es lo más divertido que hay; más que ir al cine. Porque al cine vas a eso, a que te hagan olvidar cómo pasa el tiempo, a que no se te clave el tiempo del día. Cuando te encuentras con alguien que, como se decía en mi juventud: «es que da muy buena conversación»... Fíjate qué curioso. Cuando dos se hacían novios se decía: «ya se hablan». Hablarse, en el lenguaje de los años cincuenta, era eso. El lenguaje, que es muy sabio, hacía coincidir tenerse algo que decir con quererse. Luego se da uno cuenta, cuando pierdes un amigo, una persona deja de quererte o se muere, que es peor todavía, que de lo que te acuerdas es de lo que te decía, sobre todo. Te acuerdas mucho, muchísimo, de forma muy dolorosa e irreparable, de cosas que a lo mejor es un lenguaje común (en eso estoy muy de acuerdo con Natalia Ginzburg cuando habla de eso del léxico familiar), que es lo que urde realmente; aquello sobre lo que se asientan los amores o los afectos dignos de tal nombre: sobre el lenguaje que se va elaborando en común. Y, si puede ser, mezclado precisamente de bromas. De bromas exclusivas, de uso exclusivo. Después de una pérdida lo que más se echa de menos es que alguien ya no entienda algo que parecen tonterías, una frase que arrastraba a lo mejor... Las primeras puestas en cuestión de la autoridad, por ejemplo. Ahora que estoy haciendo la adaptación televisiva de *Celia*, de Elena Fortún, que saldrá en otoño. Las primeras puestas en cuestión del niño o del joven, frente a la autoridad establecida, están siempre, si la persona es inteligente, basadas sobre bromas. Lo primero que haces es ridiculizar un poco las actitudes autoritarias, o de seguridad en sí mismos, de los mayores. Y formas tu ejército con tus afines, con los que piensan como tú y se ríen de lo mismo que tú. Cuanto más tiempo conserves eso más joven estás, por supuesto. No está dicho que porque envejezcas tengas que dejar de ser así. Pero hijo mío, por desgracia, es que a partir de los cuarenta años la gente se toma la vida muy en serio. Ya no se ríen de nada.

-A ti *Celia*, que leíste a los siete años, la misma edad de la protagonista, te ha ayudado a reirte bastante de la sordidez de tu Salamanca.
-Muchísimo, y de todo. Y me sigue. Celia vive. Me hizo mucha compañía. Es una niña que me permitió la identificación, como cada uno tiene sus héroes favoritos. Una niña burguesa, de familia más o menos acomodada, con muchas ganas de cachondeo y que se pasaba la vida preguntando: «¿y eso por qué?». Yo estoy influidísima por esas primeras lecturas de Celia. Y otros escritores también: García Hortelano ha confesado la influencia de *Cuchifritín*, como escritor.

-Celia es la niña lista que se rebela contra la autoridad y las frases hechas. Este desarticular los discursos recibidos, como el niño curioso que interrupe a preguntas, ¿es la manera que tiene la escritura de transformar la experiencia?
-Tiene que ver, sí, ahora que lo dices. Es exactamente lo mismo que haces al escribir. Estás, incluso aunque sea para asentir, desmontando las cosas recibidas, porque las estás poniendo en otro plano distinto del vivido. Como cuando desmontas un reloj o un juguete para ver qué es lo que tiene dentro. Al desarticularlo aprendes un poco a manejar el lenguaje.

-Haciendo *Celia*, que es tu segunda experiencia tras el guión de *Santa Teresa*, ¿qué te ha parecido, que la televisión es realmente muy distinta de la literatura, o que puede haber puntos de contacto? ¿Le opone una competencia seria?
-Todos los sistemas audiovisuales hacen mucha competencia a la literatura, en el sentido de actitud frente a. Es decir, tú compras un aparato, o compras un libro. El aparato funciona dando a una tecla, y el libro no. Tienes que poner a funcionar la neurona, y estarle contestando cosas al libro. Por eso tiene más adeptos la televisión, porque cría más pereza. Es un problema de actitud del que recibe. Hasta necesitas estar solo para leer. Por eso tenemos una competencia tan desleal. Todo se confabula en este mundo de ahora para educar al ser humano como un ser perezoso, más pasivo, que no proteste mucho y que todo le sea más cómodo. El libro sigue sin funcionar aunque lo hayas comprado. Exige una gimnasia; no te enteras si estás pensando en otra cosa.

-Cuando llegaste a Madrid en el 48 era un Madrid sin televisión y sin coches. Era muy distinto.
-Sí. Por ejemplo, por el centro, no había semáforos apenas. Había guardias. Luego ibas a un bar y había menos ruidos y estridencias. Se sabía que la gente iba a charlar. Para pasear y charlar era un mundo más cómodo. Teníamos muy poco dinero, todo el grupo de amigos, Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Mampaso el pintor, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Mayra O'Wisiedo... No teníamos tanta urgencia de ganar dinero como ahora, porque el dinero era menos un dios que esclavizaba. Salíamos a la calle sin monedero.

-¿Piensas que ahora se le da un valor excesivo al dinero?
-Creo que se le da sobre todo un valor, más que excesivo, omnipotente. El dinero, yo no digo que no haga falta, pero lo que no se puede es convertir todo en algo que el dinero puede lograr. Se pueden decir dos cosas de él: el dinero no da la felicidad, pero aplaca los nervios (que es lo que se suele decir), o lo contrario: el dinero de la felicidad, pero destroza los nervios, que también se puede decir, y con mucha razón se diría, en algunos casos

que yo conozco. La gente que con el dinero ya cree que lo tiene todo, y está todo el día hecha polvo, y queriendo más, y moviéndose entre solicitaciones, y competitiva, ¿y eso dices que es vivir?

-A aquel grupo de amigos del Madrid de posguerra os fiaban los cafés y los vinos. Erais, sin duda, de poco gasto. Esta casa en la que vives desde el año 53, cuando te casaste con Rafael Sánchez Ferlosio fue una de las últimas en la que os hacíais subir el hielo de la nevera, hasta que desapareció el servicio. ¿Esa actitud influyó tanto en el hecho de que tú hayas escrito por necesidad y no por obligación, con las correcciones de estilo como únicos trabajos «de encargo»?

-He sido poco ambiciosa. No éramos ninguno de los dos adictos a la sociedad de consumo; ésa era una de las cosas que más nos unía, pero tampoco por un plan riguroso, religioso. Es que nos parecía que tener que ganar más dinero para tener más aparatos a tu alrededor te hacía hipotecar tu tiempo. He tenido suerte (no digo que todo el mundo lo pueda hacer) también porque con el dinero pasa como con el amor, con todas las cosas, que puedes incluso desdeñarlo un poco si no te ha faltado. Yo he sido de una familia de desahogo. Si no he pasado hambre de pequeña, no le he tenido tanto miedo como el que la haya podido pasar.

-Tenemos la conciencia, en Occidente, de que ninguno nos vamos a morir de hambre. Pero he visto en Madrid mucha miseria, como en todas nuestras grandes ciudades, donde cada vez hay más diferencia entre ricos y pobres.

-Cada vez más. Y hay otra diferencia con otras épocas. No que haya ahora más miseria, que ha habido mucha, sino que de unos años a esta parte, de los pobres no se habla. Es que se les desprecia. Se les omite. En cualquier discurso. ¿Qué miedo le tienen a la palabra pobre? Antes por la religión, cuando la había, y por una ideología, más o menos sincera, de comunismo o como le quieras llamar, había quien se ocupaba de ellos. Es un verdadero problema, y nadie se ocupa de los pobres, ni siquiera para hablar de ellos... No, es que no hay pobres. No interesan nada. Es un desprestigio ser pobre. Están de sobra. Ahora una persona pobre, que las hay a punta pala, que coja un periódico y vea las cifras que se manejan ahí... Yo si fuera pobre...

-Hablas del derroche del 92.

-Pero hombre... Del derrochazo. Eso no es derroche. Es locura. Locura conejil. Es disparatado. Aquí en Madrid, ciudad que tiene muchos defectos, pero que también tiene ciertas tradiciones y lugares agradables. Yo no he visto un derroche mayor de folletitos de colores y de brillos y de todo en la cultura como hay ahora, que te los mandan a manta. La de árboles que han cortado para mandar folletos de nada. Qué dineral, sólo viendo las bobadas papel couché, con enormes planos, y no se qué. Y el Ateneo de Madrid, que es donde está toda la cultura de Madrid, lo están dejando morir. Nadie se ocupa. ¿Por qué? Porque eso no apantalla. Porque en vez de cambiarlo ni nada, simplemente tendrían que conservar lo que hay, modestamente, no en plan de pa ta pla. Es una biblioteca tan maravillosa, europea hasta más no poder, donde puedes estar allí leyendo hasta las doce de la noche. Y con esa cosa antigua, y ese ritmo. ¡Es que lo van a tener que cerrar!

-Hablas en *El cuento de nunca acabar* de la necesidad de orientación, de saber dónde estamos para poder urdir nuestra propia historia. ¿Cómo le afecta a ese sentido el actual bombardeo constante de noticias?

-Pues te desorienta enormemente, y al final es difícil discernir tantas noticias a la vez. No hay cuerpo humano que pueda saber cuál es más importante. Y luego está la dependencia que hay entre unas cosas y otras. Yo a mi hermana le decía hace poco: «Desde que mataron a los Ceaucescu han pasado más cosas en el mundo que en toda mi vida». Las noticias ya parece que dan pasto a una información que te bombardea, como tú decías, en menoscabo de la narración un poco cuidadosa de las cosas y sobre todo del atar cabos de unas cosas con otras. Yo creo que una cosa que se ha perdido de unos años a esta parte es el relacionar causas con efectos, el hilo de la memoria. Va tan deprisa todo que la gente no fechan las cosas, no se dan cuenta de lo que estaba antes y lo que está después.

-Este menosprecio a la memoria, ¿tiene que ver con lo que alguna vez has llamado el «pacto con la mentira»?

-Sobre todo tiene que ver con una tendencia a la superficialidad en vez de a la profundidad. Hay un refrán que dice: «quien mucho abarca, poco aprieta». Yo creo que se debe tender a abarcar apretando. Más que con la mentira es el pacto con la frivolidad, con la chapuza, con hacer las cosas mal. Tienes que poner el corazón en lo que haces.

-Eso es incompatible con la religión del dinero.

-Muy incompatible. Claro es que todas estas cosas las digo desde un punto de vista utópico, que es el mío. Ya sé que con esto no voy a convencer a nadie. Hombre... No es que los escritores vayamos a cambiar nada el mundo, pero está el rato que está una persona leyendo un libro que te puede hacer pensar un poco o te permite una identificación que no sea exactamente con un mundo donde todo está obvio.

-Cuando uno se mete en un libro sale con algunas preguntas en marcha sobre cosas que le afectan.

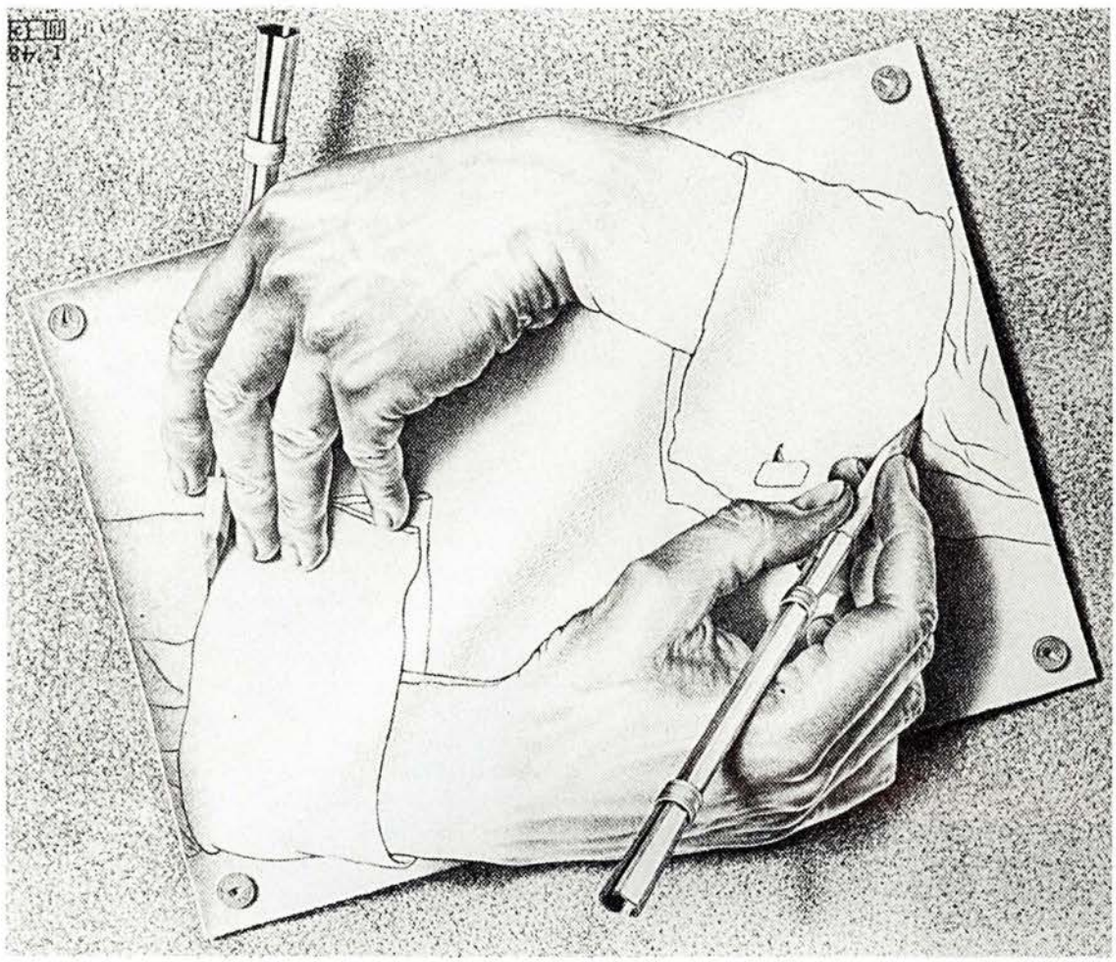
-Yo creo que es plantear preguntas... Es curioso porque cada vez tiene más «prestigio» eso que llaman el intelectual, palabreja que a mí no me gusta. Pero por otro lado si desprecias la inteligencia, que es lo que parece que debe ser la bandera del intelectual, ¿para qué lo queremos? ¿Para adorno de salones? La inteligencia como todo es un hacha que si no la afilas... pues, corta el árbol. Oxidada, no sirve para nada. ■

"PARA ELABORAR LITERARIAMENTE LA EXPERIENCIA LO PRIMERO ES DEJAR QUE SE CUEZA COMO EN UN CALDO DONDE TODOS LOS SABORES ESTÁN VIVIENDO JUNTOS, Y EL CALDO QUE DEN DEPENDE DEL TIEMPO QUE CUEZA AHÍ."

¿HACIA UNA NUEVA LITERATURA?

Por **L. A. Chillón**

Durante las últimas décadas, la práctica y la fruición de la literatura se han ido transformando a consecuencia de influencias diversas. El predominio de los medios de comunicación audiovisuales, el exceso de autoconciencia lingüística y cultural y una atrofia generalizada del oído y de la dicción poética han causado, entre otros factores de menor relieve, una transformación de grandes dimensiones en el canon literario tradicional. El arte de la palabra se halla hoy aquejado de artrosis y reúmas diversos, a la espera de que nuevas vanguardias le devuelvan el brío y la ambición creativa necesarios para expresar artísticamente las palpitaciones de los nuevos tiempos.



"Manos dibujando", de M.C. Escher (cortesía de la editorial alemana Taco)

La literatura ya no es lo que era. El poderoso influjo de los medios de comunicación de masas ha transfigurado la escena literaria tradicional y, en general, las formas de creación y fruición de la cultura heredadas del pasado, todavía vigentes hasta hace unos pocos decenios. Desde principios de siglo, todas las artes clásicas han sido trastornadas por el formidable embate de la fotografía, el cine, la prensa, la radio, la publicidad, la televisión y, en los últimos años, por las nuevas tecnologías de la información. La conmoción ha sido suficiente para modificar no sólo la fisonomía del arte tradicional, sino incluso su misma definición.

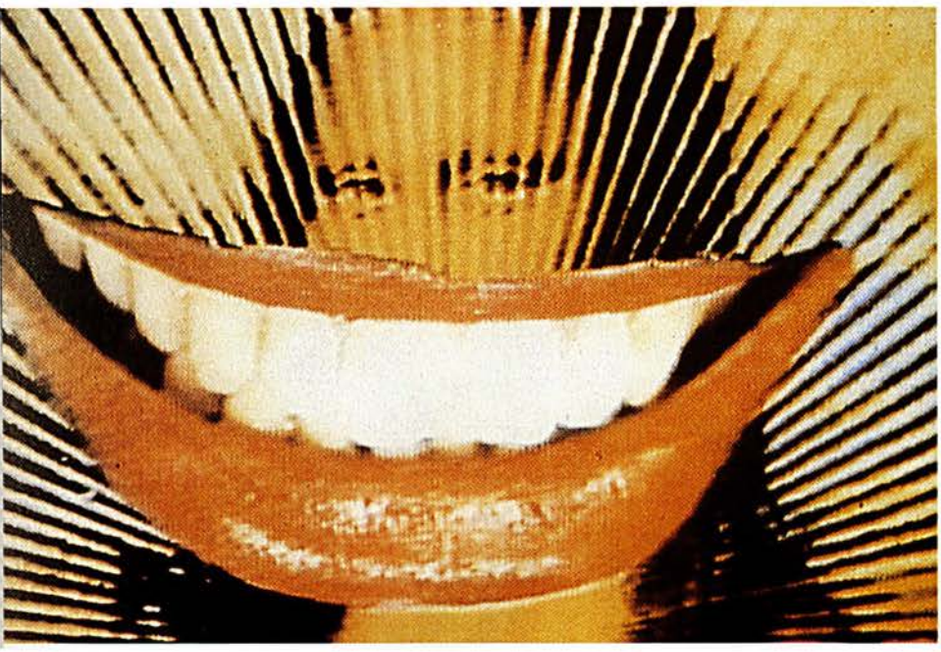
El arte literario, en concreto, ha experimentado transformaciones radicales, hasta el punto de que hoy son muchos los que ponen en tela de juicio la misma noción de lite*ratura*, un concepto que hasta hace escasas décadas parecía innecesario someter a revisión. Más allá de su aparente candidez, la pregunta "¿qué es la literatura?" es hoy en día más pertinente y más acuciante que nunca.

La idea común de literatura –profesada tanto por los estudiosos como por los ciudadanos de a pie– obedece a un ca*non* normativo que, elaborado por las artes poéticas antiguas y medievales, fue adoptado por los filólogos académicos del siglo XIX. Según tal canon, son literarias las obras *impresas* escritas en clave de *ficción* que integran una Tradición transhistórica compuesta por *clásicos*, obras selectas dotadas de valor canónico.

Las tres restricciones mencionadas conforman la idea vigente de *literatura*, el objeto de conocimiento que los estudiosos de la literatura, aferrados a un paradigma obsoleto pero renuente a desaparecer, definen tradicionalmente como propio. La influencia de este paradigma ha sido y es todavía hegemónica, a pesar de que en las últimas décadas se detectan en él grietas y disensiones internas considerables. Pero, tal como piensan Thomas Kuhn y otros epistemólogos contemporáneos, los paradigmas científicos nunca se abandonan con facilidad, muestran una resistencia que les permite acumular anomalías y disidencias, hasta que llega un momento en que se rompen y son sustituidos total o parcialmente por otros.

EL CUESTIONAMIENTO DE LA IDEA DE TRADICIÓN

Los esfuerzos que las diferentes corrientes formalistas y estructuralistas han hecho durante el siglo XX para definir la *literariedad* –entendida como una suerte de esencia inefable de la literatura– no han logrado desembarazarse de la vieja concepción que ve la literatura como un *monumento cultural transhistórico*: una especie de esfera sublime e inmutable, definida por sus propios valores estéticos inmanentes e independiente de toda conexión con la historia social.



"Televisión", Joachim Palm, 1971

Cuando hablan de literatura, críticos, teóricos e historiadores lo hacen en realidad de un *canon* de obras ejemplares o modélicas, a las cuales se les atribuye la posesión de *valor artístico*, una esencia mística que nadie acierta a explicar. Cada cultura tiende a ver en el canon presente una memoria literaria inmutable en el tiempo, a la cual se denomina *tradición*. Una tradición particular –la, digamos, *tradición occidental*– se halla poblada por *clásicos*, obras que actúan como modelos permanentes en el recuerdo de escritores y lectores, independientemente de que éstos las hayan leído o no.

Las obras que no ingresan en el canon son consideradas irrelevantes: se les niega la condición de literarias o, en el mejor de los casos, se les concede un rango menor en la rigurosa jerarquía artística, hecho que explica que muchas piezas literarias de mérito sean etiquetadas como *subliterarias* o *triviales* por críticos e historiadores. La jerarquía literaria contemporánea reproduce sin apenas revisión las clasificaciones normativas clásicas: de los estilos *sublime*, *mediocre* y *humilde* de la antigüedad se ha pasado a las llamadas *cejas altas* (*highbrow*), *medias* (*middlebrow*) y *bajas* (*lowbrow*) actuales.

El canon, sin embargo, no es nada dado *a priori* –una idea platónica con validez universal y sin fecha de caducidad–, sino un modelo a la vez prescriptivo y valorativo históricamente cambiante, producido en virtud de condicionamientos diversos en cada época y en cada lugar. Las obras, los géneros y los estilos que una generación determinada adscribe al canon –el Naturalismo del siglo XIX en Francia– pueden ser destronadas por la generación siguiente –en favor del Simbolismo, por ejemplo–; las posiciones estéticas que en unas culturas son reverenciadas –el Surrealismo y el Dadaísmo en Francia y Suiza; el Futurismo en Italia; el Expresionismo en Alemania y Austria– pueden tener coetáneamente un *status* secundario en otras –en Cataluña, por ejemplo, donde en esos mismos años predominaron el Modernismo y el Novecentismo.

Ahora bien: resulta enormemente difícil determinar con rigor qué factores confluyen, en una época y lugar concretos, en la elaboración del canon. Aunque en este terreno los estudios literarios son muy imprecisos, parece evidente que intervienen las modas y los criterios de gusto dictados por diversas instituciones sociales encargadas de elaborar y sancionar las formas culturales dominantes: por un lado, la crítica académica y periodística, una casta de man*darines* dotada de suficiente poder legislativo y ejecutivo para definir qué es artístico y qué no lo es, a menudo a partir de criterios de apreciación gremiales y corporativos disfrazados de *rigor científico* –en nuestro país, mediante premios endogámicos que casi siempre reciben y otorgan los mismos pocos–; por otro, la industria cultural, *ergo* medios de comunicación de masas más empresas editoriales, proclive a vender como literatura valiosa obritas pretenciosas y oportunistas, escritas deprisa y corriendo y diseñadas para alimentar la creciente demanda de *fast food* y el coleccionismo cultural de los nuevos públicos urbanos *ilustrados*; y para acabar, los profesores de lengua y literatura, un estamento en general ufano y conservador –hay excepciones honorables, por fortuna–, que se representa a sí mismo como el guardián abnegado de una Tradición sagrada que es necesario perpetuar reverencialmente, aunque sea al precio absurdo de ahuyentar de la literatura a los jóvenes lectores futuros: por ejemplo, imponiéndoles la lectura de las ediciones críticas de El cantar *del Mío Cid* o de *Curial e Güelfa* a estudiantes de doce o catorce años que prefieren leer –¡y cómo no!– *La isla del tesoro* o *La vuelta al mundo en ochenta días*.

La terca persistencia del paradigma hace que, a la hora de establecer qué cabe entender por literatura –por *buena* literatura, cuando menos–, tanto la Academia como el sentido común popular recurran a una terminología de carácter místico, inefable, tanto que nadie parece capacitado para explicarla de manera convincente. Una terminología compuesta no por ideas y conceptos nacidos del raciocinio y la argumentación, sino por creencias con valor de fetiche religioso, promulgadas gremialmente y jamás sometidas a revisión crítica: *valor artístico*, *intención*, *gusto*, *inspiración*, *genio*, etcétera.

Mandarines, críticos, académicos y ciudadanos de a pie entienden por literatura una actividad cultural de naturaleza sublime, fruto de la creación individual y disfrutada litúrgicamentre por círculos restringidos de individuos iniciados en el *misterio de la creación*. Un misterio cuyo oficiante es el escritor, el *hombre de genio* dotado de *inspiración* –Rimbaud– o bien de sacrificada abnegación ante el altar literario –Flaubert– que crea laboriosamente obras de arte singulares destinadas a su *feligresía*: al público selecto compuesto de *iniciados* poseedores del *gusto* justo y necesario para apreciar su *valor estético*.

No obstante, una porción nada despreciable del pensamiento literario contemporáneo ha desarrollado argumentos que permiten poner en entredicho la idea de Tradición vigente. Por un lado, la crítica marxiana culta –no así el marxismo escolástico– ha aportado al esclarecimiento de esta cuestión sus mejores contribuciones: para pensadores como Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Lucien Goldmann o Raymond Williams, cada sociedad concreta tiende a generar formas y géneros literarios congruentes, en virtud de un principio de co*rrespondencia dialéctica* que nada tiene que ver con el mecanicismo burdo de la llamada *teoría del reflejo* (según la cual las formas de arte, pensamiento y cultura son simples efectos de los procesos sociales y económicos). Por otro lado, los formalistas rusos y, sobre todo, los defensores del llamado m*étodo sociológico* –Bajtin, Voloshinov, Medvédev–, atacaron hace décadas la presunta inmutabilidad del canon. La literatura, sostenían, está sometida a cambios his-

A la hora de establecer qué cabe entender por literatura, tanto la Academia como el sentido común popular recurren a una terminología compuesta no por ideas y conceptos nacidos del raciocinio y la argumentación, sino por creencias con valor de fetiche religioso, promulgadas gremialmente y jamás sometidas a revisión crítica.

tóricos incesantes, hasta el punto de que, como observaba Medvédev en 1928: **"Lo que parece hoy un hecho extrínseco a la literatura –un fragmento de la realidad extraliteraria– puede entrar mañana en la literatura como uno de sus factores estructurales intrínsecos. Y recíprocamente, lo que hoy es literario puede ser mañana un fragmento de realidad extraliteraria".**

En los últimos años, moribundo el reinado del estructuralismo y del positivismo, el énfasis en la historicidad del hecho literario ha vuelto a ser planteado por la llamada *estética de la recepción*. En contra de la consideración de la Tradición como monumento dotado de valor estético perenne, esta corriente postula que la Tradición es incapaz de perpetuarse a sí misma; es preciso, en cambio, que un público concreto la *reciba* y la *reinterprete* en virtud de su particular *horizonte de expectativas*. La relectura incesante de la literatura del pasado por los sucesivos públicos explica las transformaciones de la tradición, así como los cambios que experimenta el mismo pensamiento literario.

Hoy parece evidente que un texto cualquiera deviene literario cuando es *usado* como tal por una comunidad de escritores y lectores. La *literariedad* de una obra ya no depende sólo de la *intención* con que fue producida ni de sus características intrínsecas, sino de la manera como es evaluada, interpretada y recordada por cada público concreto. En palabras de Constanzo Di Girolamo, uno de los más brillantes pensadores literarios actuales, **"el arte presupone un público y se realiza como tal sólo en el acto del consumo"**.

El peso creciente que la industria de la comunicación ha adquirido en la cultura contemporánea ha sido, sin duda, uno de los factores que han impulsado la redefinición del canon literario tradicional. De la mano de los medios de comunicación de masas, nuevos géneros, nuevas convenciones y nuevas actitudes han modificado la misma percepción de la tradición literaria.

La industria periodística, en concreto, ha transformado las reglas de producción, consumo y valoración social de la literatura: por un lado, contribuyendo a la formación de géneros nuevos –la novela realista del XIX, el costumbrismo periodístico-literario–; por otro, impulsando el desarrollo y la difusión de géneros literarios como la prosa de viajes y el memorialismo; en último lugar, generando modos singulares de escritura periodística –reportaje, crónica, ensayo, columna y artículo, guión– que, en ciertos casos al menos, han alcanzado una notable calidad literaria, hasta el punto de influir en la fisonomía de las formas literarias tradicionales.

Aunque una gran parte de los textos elaborados por la prensa escrita responden a las características que la academia y el sentido común popular les atribuyen –fungibilidad, evanescencia, presentismo, escasa o nula calidad estética–, el periodismo moderno ha creado durante el último siglo y medio una tradición propia, integrada por piezas que cabe considerar plenamente literarias. La obra de autores como Mariano José de Larra, Charles Dickens, Mark Twain, Emili Vilanova, Azorín, Eugeni D'Ors, José Ortega y Gasset, James Agee, George Orwell, Jack London, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Djuna Barnes, Josep Pla, John Hersey, Joan Fuster, Truman Capote, Leonardo Sciascia, Ryszard Kapuscinski, Francisco Umbral o Manuel Vicent es una ilustración elocuente de lo que sostengo.

EL RETORNO A LA ORALIDAD

En la época en que el paradigma literario era incontestado, nada permitía adivinar la formidable remoción que la *sociedad de comunicación de masas*, nacida en los países occidentales durante el tránsito entre los siglos XIX y XX, iba a causar en la escena literaria tradicional. A mi entender, para medir la magnitud de esta transformación es preciso remontarse a los siglos XV y XVI, cuando la difusión de la imprenta

"A-Z", de John Scarlett-Davis, 1982 (cortesía de Editorial Planeta)

trastornó desde la raíz las condiciones de existencia de la literatura de la época. Ningún otro cambio posterior fue comparable; entre el Renacimiento y el siglo XIX, los cambios se producían en *el seno* de la cultura de la imprenta: la literatura era escrita e impresa, una actividad de pocos disfrutada por minorías, un Arte –con mayúsculas– hecho y concebido en clave de ficción.

Las formas vigentes de producción y consumo de la literatura empezaron a modificarse alrededor de 1830, con la irrupción de la primera generación de la *prensa de masas*. Todavía en aquellos años, la palabra *literatura* designaba casi en exclusiva un conjunto de textos impresos, producidos por minorías cultas y consumidos por un público selecto de condición aristocrática o burguesa. La especialización en el impreso marginaba algunas manifestaciones literarias que quedaban fuera del canon: el teatro, sobre todo, basado en la representación escénica ante un público más que en la lectura individual en silencio; pero sobre todo la llamada *literatura oral*, que incluía géneros de enorme influencia entre las clases y capas de población no alfabetizadas: el poema, el cuento, la canción, el romance, el refrán, el dicho y la leyenda, principalmente.

La restricción de la literatura a los textos impresos, ya difícil de defender en la época en la que la *galaxia Gütemberg* era predominante –al menos en lo que se refiere a la producción de *alta cultura*–, ha devenido en el siglo XX crecientemente indefendible. La cultura escrita no ha desaparecido, claro está, pero sin duda ha cedido territorio a las nuevas formas de cultura oral e icónica, estrechamentre vinculadas a la abrumadora hegemonía de los *mass media* en la escena cultural contemporánea. Radio, cine, disco, vídeo y televisión incorporan grandes dosis de *oralidad*, una parte importante de la cual aspira a la condición de arte y no, meramente, a la funcionalidad comunicativa o al entretenimiento efímero.

El retorno al predominio de la oralidad que caracteriza una porción relevante de la producción comunicativa y cultural actual –con la publicidad y las narraciones audiovisuales en cabeza– pone en entredicho la vigencia del viejo culto fetichista a la letra impresa. La manera y el grado en que este retorno ha transformado las formas tradicionales de elaboración y fruición de la literatura son fácilmente intuibles, aunque también muy difíciles de precisar. En primer lugar, porque la mayor parte de los individuos alfabetizados han sustituido la lec*tura* por la *audición* los índices de lectura de obras impresas son escuálidos en comparación con las sensacionales audiencias con que cuentan los géneros audiovisuales de consumo masivo. Después, porque hoy la memoria literaria oral tradicional ha casi desaparecido –ya apenas nadie recuerda canciones, cuentos, poemas, refranes o dichos–, y no ha sido sustituida todavía por una nueva memoria literaria oral asociada a los nuevos *media*.

Tal atrofia de la memoria oral se debe a que los medios de comunicación han reemplazado la necesidad de recordar por una verborragia saturadora y huidiza a la vez, un revoloteo continuamente renovado de palabras apenas oídas *al paso*. El incesante chaparrón de palabras, sonidos e imágenes que brota de los medios de masas fragmenta y dispersa la atención de los receptores; la conciencia de los hombres y de las mujeres actuales ha adquirido una cualidad sublimada, nebulosa, gaseosa: las palabras oídas aquí y allá pululan en desorden y movimiento permanentes.

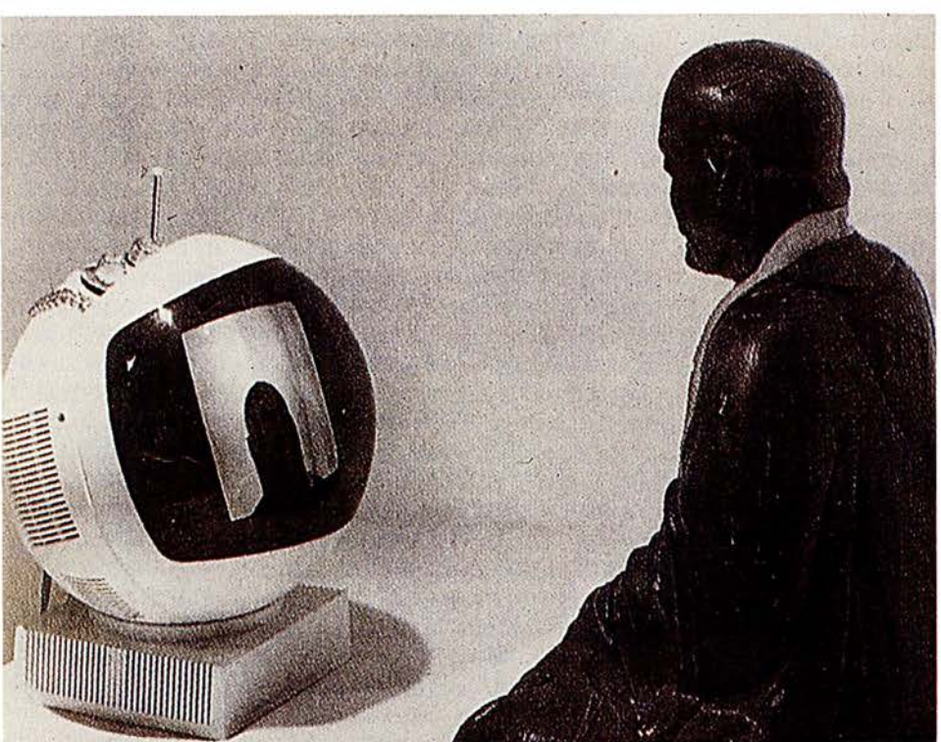
No obstante, todo ese alud de nueva oralidad tiene poco que ver con las formas de arte oral del pasado, que exigían de cada individuo el ejercicio activo de la memoria y de las facultades del oído y la recitación. El género poético es hoy para la mayoría poco más que una antigualla inútil, un aburrido centón de versos que casi nadie está dispuesto a recordar y a volver a decir ni en voz alta ni en voz baja. Casi con toda seguridad, puede afirmarse que el lugar otrora reservado a los versos lo ocupan hoy meros lemas publicitarios, esos hábiles ripios con que los anunciantes suministran al respetable las efímeras consignas del consumo voraz.

LA ECLOSIÓN DE LA *POSTFICCIÓN*

Sin embargo, el canon literario tradicional fue construido principalmente mediante una nueva y exitosa restricción de la noción de literatura, en virtud de la cual esta categoría se reservaba casi con exclusividad a los textos de *imaginación* o ficción –novelas, cuentos y poemas, sobre todo– y proscribía de sus dominios las obras de carácter testimonial o discursivo.

La entronización de la ficción como condición ineludible de la *literariedad* tuvo en el pensamiento literario dos efectos de tamaño considerable, cuya reverberación ha llegado hasta nuestros días: en primer lugar, la expulsión de la *República de las Letras* de géneros testimoniales o discursivos como la crónica, el relato de viajes, el dietario, la autobiografía, la biografía, la correspondencia epistolar, el ensayo o el reportaje; después, el olvido de las relaciones que la literatura de ficción mantiene inevitablemente con el *mundo de los hechos*, y, *ergo*, la tentación de considerar las obras literarias como frutos de la imaginación soberana y autárquica del creador, independientes de toda conexión con la realidad empírica. El llamado *postulado sobre el carácter no referencial de la literatura*, que identifica *literariedad* con *ficción*, resuelve mediante un *a priori* elegante pero trivial una cuestión que cabe considerar central, enormemente difícil de dilucidar: la del *valor cognoscitivo* de la literatura en tanto que mimesis o representación de la realidad.

A mi entender, el confinamiento de la literatura al ámbito exclusivo de la ficción es insostenible. No es ya que textos



"Video-Buda", de Nam June Paik, 1974
(cortesía de Editorial Planeta)

como las *Confesiones* de Rousseau, los *Ensayos* de Montaigne, el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, los *Diarios* de Kafka o *El cuaderno gris* de Josep Pla merezcan *también* la consideración de obras literarias: es que, de hecho, son *tan* literarias como, pongamos por caso, *Madame Bovary* o *Las flores del mal*. Afirmar que obras documentales contemporáneas como *A sangre fría*, de Truman Capote, o *El emperador*, del periodista polaco Ryszard Kapuscinski, no son literarias o lo son apenas –"mero periodismo", suelen bramar los críticos– no revela nada más que un prejuicio miope, una cortedad de miras indefendible a poco que se quiera pensar con un poco de rigor.

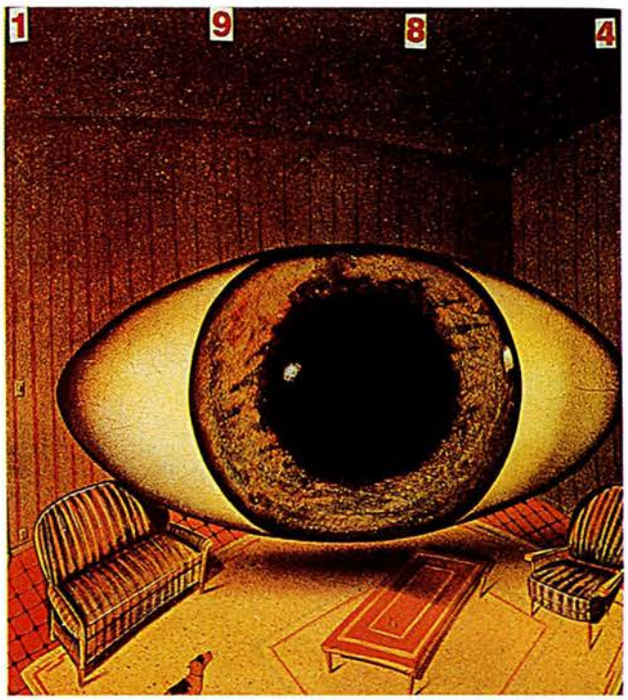
A partir, sobre todo, de los años sesenta, la división tradicional entre escritura de ficción y escritura de no ficción ha sido cuestionada desde diversos frentes de la actividad literaria y cultural. Prosistas como Truman Capote, Norman Mailer, Leonardo Sciascia, Christa Wolf, Günter Wallraff y Ryszard Kapuscinski; dramaturgos como Rolf Hochhuth y Peter Weiss; historiadores como Jan Myrdal, Georges Duby, Carlo Ginzburg y Ronald Fraser; y sociólogos, antropólogos y psicólogos como Studs Terkel, Oscar Lewis, Miguel Barnet y Oliver Sacks han escrito obras caracterizadas por la combinación deliberada del verismo documental con las técnicas de composición y estilo propias de la narrativa de ficción.

El fenómeno ha sido diagnosticado por pensadores de talante intelectual muy diverso.

Así, por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, para quien **"el desconcierto de la crítica literaria ante la llamada literatura documental indica hasta qué punto la mentalidad de los recensionistas ha quedado atrasada [...]. Ello se debe a que los medios han eliminado una de las categorías fundamentales de la estética tradicional: la de ficción. La oposición ficción-no ficción ha quedado paralizada al igual que la dialéctica entre 'arte' y 'vida', tan predominante en el siglo XIX"**.

O George Steiner, para quien lo que él denomina *poética del documento* o *postficción* ha superado las formas imaginativas del arte tradicional: **"La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la 'no ficción' –reportaje, historia, polémica filosófica, ensayo crítico– sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayoría de las novelas no están, sencillamente, tan bien escritas, tan vigorosamente sentidas como otras modalidades de la escritura en donde la imaginación obedece al impulso de los hechos"**.

O el sesudo Jürgen Habermas: **"Lo que de ese modo comenzó a insinuarse en la prensa diaria ha progresado ya indeciblemente en los nuevos medios de comunicación: la integración de los ámbitos, antes separados, de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio, por un lado, y de la novelística, por el otro, conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los distintos planos de la realidad"**.



Cartel de J. Ch. Knaff conmemorativo de la novela "1984", de George Orwell

O el impagable José María Valverde, quien se expresa elocuentemente en los siguientes términos: **"Con todo esto, ¿preveo la desaparición de la creación literaria? De ningún modo: ésta siempre seguirá produciéndose, aunque quizá no primordialmente donde se la suele buscar, en los *géneros* tradicionalmente establecidos. Acaso en este momento la mayor probabilidad de encontrar auténtica creación literaria se está dando en páginas de periódico, en ciertas columnas y crónicas, e incluso artículos. Eso no sería nuevo: todavía vale la pena leer a Larra, pero no la poesía ni el teatro ni la novelística de su tiempo"**.

Lo que debe considerarse nuevo, sin embargo, no es la presencia de documentalismo en la cultura de nuestro tiempo, sino el peso que esta presencia ha adquirido y, ante todo, el hecho de que ha removido los límites que tradicionalmente separaban las categorías epistemológicas y estéticas de ficción y no ficción. Este fenómeno –evidente en la literatura, en las artes audiovisuales, en el periodismo e incluso en las ciencias sociales– debe ser interpretado a la luz de la espectacular remoción causada por el advenimiento de la *sociedad de comunicación de masas*. Las viejas formas de producción y consumo cultural, las categorías tradicionales de valoración artística han sido transformadas radicalmente por el impacto de los nuevos medios y de los nuevos lenguajes.

La cultura escrita no ha desaparecido, ha cedido territorio a las nuevas formas de cultura oral e icónica, estrechamente vinculadas a la abrumadora hegemonía de los mass media en la escena cultural contemporánea.

La eclosión de la *postficción*, constatable durante las últimas décadas en diversos campos de la actividad cultural, se está dejando sentir sobre todo en la simbiosis contemporánea entre literatura y periodismo. Denominaciones como las de nuevo periodismo, periodismo *literario*, *literatura testimonial* o *literatura de hechos* revelan una conciencia nueva sobre el fenómeno, pero también el nacimiento de una sensibilidad literaria que desborda las rígidas barreras que antaño separaban géneros y estilos.

LA DECADENCIA DE LA NOVELA

Pero es sobre todo la novela el género tradicional más afectado por las transformaciones descritas. Nada parece indicarlo, en apariencia: hoy se escriben probablemente más novelas que nunca, las librerías están perpetuamente inundadas de títulos flamantes, las solapas –convertidas en uno de los géneros sin duda más leídos– proclaman la eclosión de valores nuevos, la influencia de la novela se ha extendido al cine, al periodismo, a la televisión. Y sin embargo, esa rutilante pujanza del género esconde los síntomas de su decadencia.

Durante el siglo XIX, la novela adquirió, de la mano de la estética realista y naturalista, una situación preeminente en la escena literaria. Era el *género burgués* por excelencia, a la vez la forma artística más influyente y la más sensible al espíritu de la época. La e*ra de la novela*: así podría caracterizarse culturalmente el siglo XIX en Europa y en los Estados Unidos, de la misma manera que podemos definir la primera mitad del siglo XX como la *era del cine*, y la segunda, como la *era de la televisión*.

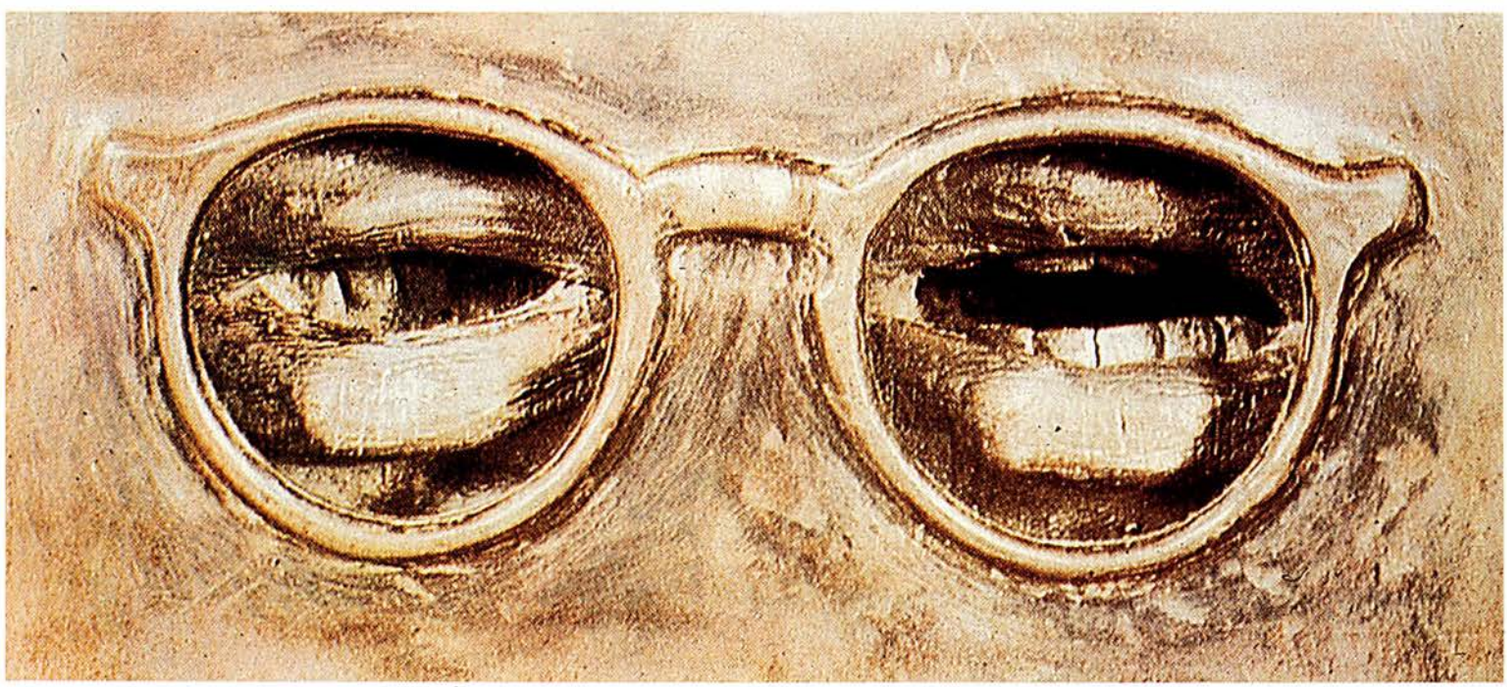
Ningún otro fenómeno literario fue tan importante, ninguno tan influyente y ninguno, a la vez, tan complejo y contradictorio. La novela del XIX no mostró un rostro único, sino múltiple: se escribieron novelas románticas –C*umbres borrascosas*, de Emily Brönte– y post-románticas –*La Cartuja de Parma*, de Stendhal–, de ciencia-ficción –*Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Verne–, históricas –*Rob Roy*, de Walter Scott–, de aventuras –*La isla del tesoro*, de Stevenson–, góticas –*Frankenstein*, de Mary W. Shelley– y neogóticas –*Drácula*, de Bram Stoker–, realistas –*Las ilusiones perdidas*, de Balzac, o *Madame Bovary*, de Flaubert–, naturalistas –*Germinal*, de Zola, o *La busca*, de Baroja–, decadentes –*Contra natura*, de Huysmans, o *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde– y psicológicas –*Crimen y castigo*, de Dostoievski, o *La muerte de Ivan Illich*, de Tolstoi.

El género novelístico se encarnaba en variedades temáticas diversas, era publicado en diferentes soportes y escrito como mercancía o con genuina ambición estética. Era un género d*emocrático*, dirigido a todas las capas sociales alfabetizadas y, pues, en este sentido, una forma cultural plenamente moderna, comparable, por su difusión e incidencia social, al cine durante la primera mitad de nuestro siglo.

Por primera vez en la historia literaria, los novelistas del XIX asumieron con plena deliberación la voluntad de representar literariamente la realidad social de la época. Abandonando los rígidos preceptos clásicos sobre la separación de géneros y estilos, los realistas incorporaron al arte literario la conciencia histórica y social imperante en la época, de acuerdo con las tendencias historicistas y sociologistas que predominaban en las entonces nacientes ciencias sociales.

La novela realista del XIX estaba impregnada de conciencia histórica y sociológica; presentaba individuos concretos que actuaban en el ambiente social y eran influidos por él, hasta el punto de que la adecuación de las ficciones narrativas que se escribían se convirtió en el eje principal de su valor artístico. Las novelas realistas querían ser v*erosímiles*, representar fielmente tipos humanos y situaciones sociales realmente existentes. El valor artístico de la novela realista era inseparable de su ambición cognoscitiva: los nuevos escritores querían conocer, desentrañar con atención casi científica la realidad de su época.

Durante un siglo, la estética realista experimentó transformaciones muy importantes. Entre el realismo elocuente pero un punto ingenuo de Stendhal, Balzac y Dickens y el hiperrealismo psicológico de Joyce, Proust, Musil y Kafka se fue dibujando, casi inexorablemente, una trayectoria sin re-



"El crítico ve", Jasper Johns, 1961

Todo ese alud de nueva oralidad tiene poco que ver con las formas de arte oral del pasado, que exigía de cada individuo el ejercicio activo de la memoria y de las facultades del oído y la recitación. El género poético es hoy para la mayoría poco más que una antigualla inútil.

torno posible hacia el último territorio inexplorado: la mente humana, el intrincado devenir de la conciencia y la nebulosa textura del pensamiento. Y allí la novela –y la literatura en general– cayó *en la cuenta* de un hecho nuevo, un descubrimiento trascendental: el pensamiento, la conciencia, la experiencia humana está hecha de palabras.

¿HACIA UNA NUEVA LITERATURA?

He aquí el gran secreto que sólo los escritores –los artistas de la palabra– podían descubrir, en la medida que la literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que aprehende *lingüísticamente* la calidad de la experiencia. A diferencia de otras formas artísticas basadas en la imagen bidimensional –pintura, fotografía–, sonido –música–, movimiento corporal –danza, mímica–, materia tridimensional –escultura, arquitectura– o en diversos ingredientes a la vez –cine, teatro, ópera, videoarte–, la literatura *transubstancia* el mundo *con* y *en* el lenguaje, que es a la vez su materia prima y su vehículo expresivo único.

Sin embargo, hoy sabemos ya que el lenguaje no es mero vehículo o instrumento de comunicación. Junto a los novelistas y los poetas de principios de siglo, algunos filósofos nos enseñaron que lenguaje y pensamiento son la misma cosa. Desde Wittgenstein sospechamos que "**los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo**", que no existe una Realidad objetiva *fuera* del Pensamiento subjetivo, susceptible de ser captada por este con mayor o menor éxito, sino a lo sumo un *continuum* que enlaza la realidad exterior de todos y la realidad interior de cada uno: que no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento *en* el lenguaje. **"La conciencia lingüística ha ido creciendo a lo largo del siglo XX** –ha escrito José María Valverde–**, como situación general de la mente en todos los terrenos en que se habla. Se trata de algo muy sencillo, de lo que la cultura empieza a ser claramente consciente ahora: que la vida mental sólo se da en el lenguaje, y que éste no es un mero recurso para comunicar conceptos, sino una expresión a la vez integral y muy condicionada en una red de categorías gramaticales, diversas en cada lengua, en las cuales vive su significado el léxico, según el juego de lenguaje de cada caso, etcétera."**

Eso que llamamos *realidad objetiva* no es más que un lugar común, un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre las experiencias subjetivas individuales. Y cada experiencia individual está hecha en gran parte de palabras –esta es la gran lección de Joyce, Proust y Kafka–, vivida sobre todo *con* y *en* palabras; ellas hacen inteligibles las imágenes recordadas o imaginadas, las sensaciones y los instintos, los sueños y los deseos. No existe *una* sola realidad objetiva, externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas, *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos. Los límites del mundo de cada uno vienen definidos primordialmente por los límites del lenguaje con que cada uno experimenta su vida.

A diferencia de otras formas de conocimiento, el ámbito propio de la literatura es, como señaló no hace mucho Milan Kundera, la *exploración de la experiencia*. Y cabe recordarlo una vez más: la experiencia, más allá de la simple percepción sensorial, es sobre todo –aunque no solamente– *experiencia lingüística* del mundo. No existe, pues, interrupción entre el *interior* subjetivo de cada cual y el *exterior* objetivo de todos, precisamente porque hay tantas realidades como experiencias individuales. La comunicación es, vista desde esta perspectiva, el acto de p*oner en común* las experiencias particulares con el fin de establecer acuerdos intersubjetivos sobre el mundo, el conjunto de mapas que conforman la cartografía que por convención llamanos *realidad*.

Ayer, hoy y mañana, el gran reto y a la vez el gran privilegio de la literatura consiste en aprehender y expresar lingüísticamente la c*alidad* de la experiencia humana, ya que el sentido y la textura de la experiencia sólo pueden ser expresados cualitativamente. No importan gran cosa los géneros, los estilos, las escuelas ni las tendencias, ni siquiera que el artista de la palabra busque *representar* el mundo realmente existente –literatura testimonial– o *inventar* mundos posibles por vía de la fabulación –literatura de ficción. No importa tampoco que su creación sea impresa, escrita u oral, ni que se

Pier Paolo Pasolini fotografiado por Duane Michaels

Lo que debe considerarse nuevo no es la presencia de documentalismo en la cultura de nuestro tiempo, sino el peso que esta presencia ha adquirido y, ante todo, el hecho de que ha removido los límites que tradicionalmente separaban las categorías de ficción y no ficción.

adscriba o no al canon vigente en cada época y lugar concretos, ni la intención con que la componga.

La llamada *crisis de la novela* no responde sólo a la insolente hegemonía de los medios audiovisuales –al fin y al cabo, la narrativa audiovisual viene a ser una especie de *continuación de la novela por otros medios*–, sino al hecho de que el género alcanzó su propio techo hace décadas. Se escriben todavía buenas novelas, sin duda: hoy muchos escritores exhiben una envidiable destreza técnica, heredada de sus predecesores. Pero esas pi*èces bien faites* son, con contadas excepciones, proezas artesanales, no conquistas artísticas. Desde Joyce, Kafka, Proust y Musil, sólo contados novelistas han aportado savia nueva al género –algunos en castellano: Cortázar y Lezama Lima, por ejemplo–, pero todo indica que las minas de la creatividad se han agotado hace tiempo.

La literatura podrá y deberá continuar su explora*ción lingüística de la experiencia*, desde luego, pero seguramente no bajo las formas a que estamos acostumbrados. **"No se acabará la literatura"**, apunta Valverde, **"pero acaso sus mejores hechos y formas se vayan a dar en terrenos y formas que en este momento no solemos considerar como propios de la *literatura* [...]. Como desde el principio, la creación literaria seguirá produciéndose por razones no sólo literarias, por un empuje trascendente y fraternal que, para no resultar demasiado sectario, yo llamaría simplemente *humano*"**. Hará falta un esfuerzo creativo descomunal, una *conciencia de necesidad* que no se contente con reproducir las viejas fórmulas manoseadas. Harán falta, seguramente, nuevas vanguardias empeñadas en devolver al arte de la palabra su inveterada capacidad para sondear las nuevas experiencias de todos. ■

Bel Air
Restaurant

EXPOSICION DE PINTURA COLECTIVA

XAVIER CORRETJÉ
DOMINGO MILLAN
MARI PALLAS
ALEX RAVENTOS
PEPO HERNANDO
CHECHU DE OLANO
GRABIEL POCH

MAYO · AGOSTO
1 9 9 2

PRESENTACION DE LA CARTA DE VERANO

COMEDORES PRIVADOS

COCINA ABIERTA HASTA LAS 12 MADRUGADA

SERVICIO DE VIGILANCIA Y APARCACOCHES

CERRADO DOMINGOS

RESERVAS: TEL. 237 75 88 FAX 237 95 26

CORCEGA, 286
(ENTRE RAMBLA CATALUÑA Y BALMES)
08008 BARCELONA

NOVIAESPAÑA

SALÓN DE LA MODA EN
TRAJES DE NOVIA,
COMPLEMENTOS, CEREMONIA
Y COMUNIÓN

SALONE DELLA MODA
SPOSA
COMPLEMENTI, CERIMONIA
E COMUNIONE

FASHION SALON OF BRIDAL
CEREMONIAL
COMMUNION WEAR
AND ACCESSORIES

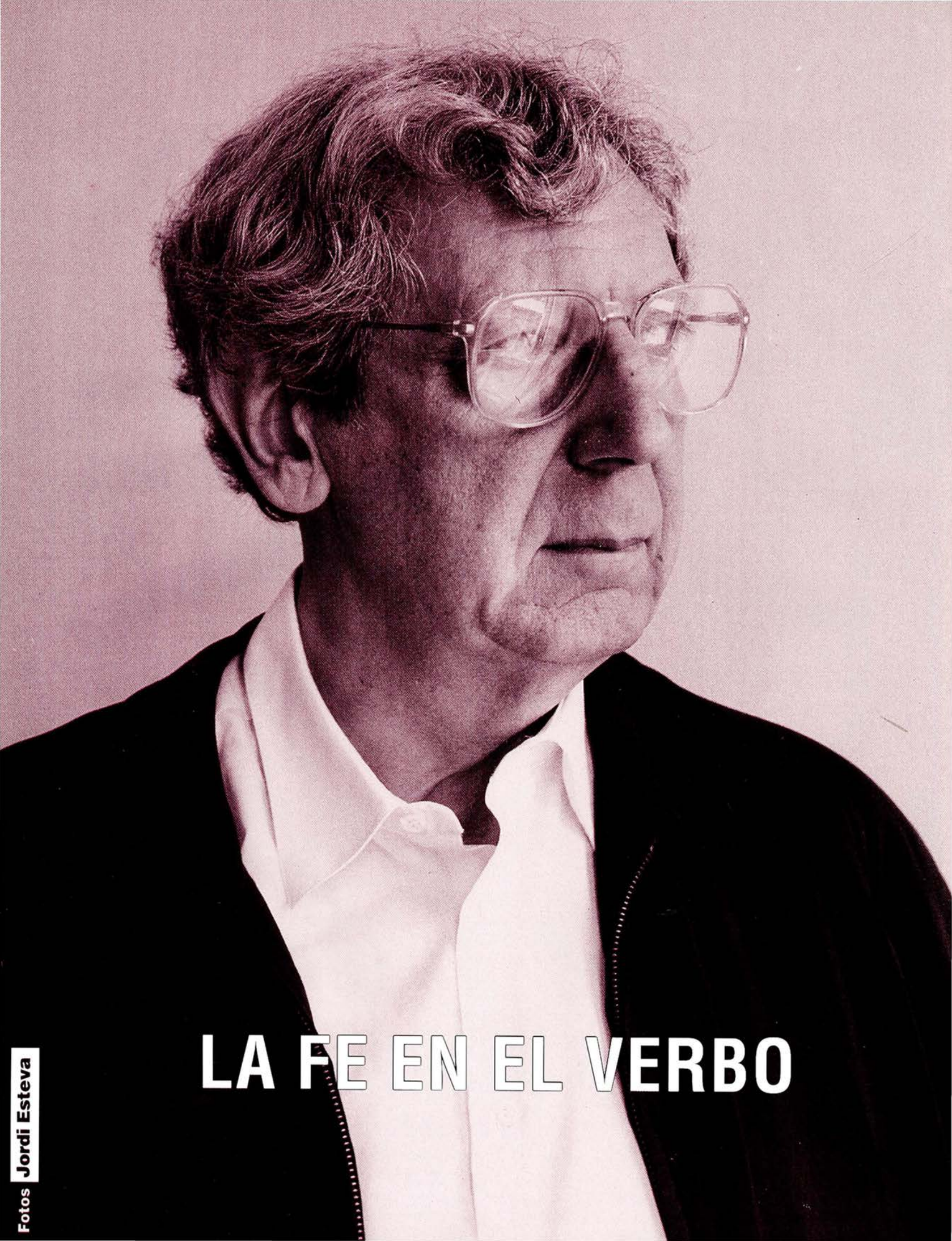
Barcelona
Del 19 al 22 de Septiembre

ORGANIZACION
E INFORMACION

Agrupación de confeccionistas
de trajes de novia, comunión
y complementos

PATROCINAN

Generalitat de Catalunya
Departament d'Industria
i Energia



LA FE EN EL VERBO

Fotos Jordi Esteva

JOSÉ MARÍA VALVERDE

"YO SÓLO ME CONOZCO DE OÍDAS"

Poeta, traductor, escritor, catedrático de Estética en la Universidad de Barcelona, José María Valverde ha brindado su magisterio filosófico y literario a varias generaciones de ávidos pupilos, muchos de ellos hoy convertidos en prohombres de la cultura del país. Y lo ha hecho siempre mediante un admirable don para fecundar con la savia de sus palabras sabias los magines ajenos, sea de viva voz, en sus clases inolvidables, sea a través de los muchos libros que ya lleva escritos. Nadie como él para alumbrarnos acerca del pasado inmediato, el presente complejo y el futuro incierto de la literatura.

Por **L.A. Chillón**

Un gran profesor. Más aún: un maestro. En el recuerdo, cada una de sus clases pausadas, fértiles, procesión de palabras cayendo rítmicamente sobre nuestros oídos ávidos como un sirimiri vivificador, suave lluvia que hacía germinar brotes nuevos en el magín de cada cual, la sensación de ser empapado poco a poco por la voz nasal y enjuta proveniente de este hombre "humano, demasiado humano". Una voz acompasada por el tempo justo y necesario: para pronunciar, para conscientemente paladear, poner en cada sílaba el tono, la intención precisa, como una salmodia improvisada, espectáculo sutil de un pensamiento gradualmente puesto a punto en el acto de ser hablado.

Valverde convertía sus clases de Historia del Pensamiento Estético –convierte todavía, ahora en calidad de profesor emérito– en un Lyceum aristotélico: peripatéticamente, como el filósofo, deambulaba y nos hacía deambular con palabras alrededor de las palabras; alumbraba para nosotros las cuevas, los senderos, los recovecos del arte, la literatura y el pensamiento; nos hacía caer en la cuenta del sentido verdadero de los vocablos que tercamente utilizamos; volvía del envés ante nuestros oídos el rompecabezas filosófico, con un compasivo humor, con un comprensivo amor por las paradojas, los sinsentidos y los juegos malabares del lenguaje. Era un goteo incesante de semillas prestas a prender vida en nuestro seso: no hacía falta tomar apuntes, bastaba escuchar, asistir al sorprendente teatrillo montado y ma-

UNO NO VE EN MUCHOS CRÍTICOS EL GUSTO DE LEER UN LIBRO –EL GUSTO O EL DISGUSTO–, Y EL DE DECIR DESPUÉS: «PUES ESTO ES UN BODRIO», PORQUE EN LA CRÍTICA NUNCA SE HABLA MAL DE UN LIBRO.

nejado por un hombre solo, sólo armado con su voz. Dichas debidamente, con el sentido y la música precisos, esas lecciones peripatéticamente dichas han pervivido hasta hoy, vivas quizá para siempre.

Una vida entera dedicada al magisterio de las ideas, de las palabras. José María Valverde pertenece a una especie en vías de extinción. Yo creo que, más allá de su condición de poeta, traductor y escritor, él es por encima de todo un maestro. Entiéndase bien: no un profesor empachado de métodos y bibliografías sobre su especialidad, sino un Juan de Mairena empeñado en transmitir de palabra –con las manos en los bolsillos– el entero acervo del humano conocimiento. Y además, un hombre que –como Mairena–, no halla manera de sumar individuos, "un hombre de todos los tiempos, con el tiempo de un hombre, igual a todos los hombres".

Me parece que a José María Valverde hay que empadronarlo en un municipio intelectual y moral donde las tradiciones cristiana, humanista y comunista conviven en diálogo difícil pero necesario. Por ahí más o menos anduvieron también –con sus más y sus menos, por fortuna siempre díscolos– el filósofo Antonio Machado, el bueno de Albert Camus, Julio Cortázar y sus cronopios, el grave Manuel Sacristán, el bonhomioso José Luis Aranguren, tan pimpante todavía. Fue precisamente Camus quien escribió en algún lugar que, en último extremo, la verdadera inteligencia es sinónimo de bondad. Se me viene esto a las mientes para decir que, en efecto, Valverde es hombre sumamente bueno.

Bueno y no meramente erudito: sabio. De esa estirpe rara de hombres que, laboriosamente cincelados por el duro oficio de pensar, están aquí para señalarnos los límites del conocimiento a que hombres y mujeres podemos aspirar. Creo que nadie hay mejor que él para iluminar esta breve pesquisa acerca de la suerte actual de la literatura, la compleja encrucijada en que se halla el arte de la palabra en estos tiempos que corren.

- Durante todo el siglo XX, pero muy especialmente en las últimas tres décadas, se han producido en la sociedad occidental cambios culturales de gran magnitud que parecen haber transformado tanto la práctica como la consideración teórica y crítica de la literatura. ¿En qué consisten, a su juicio, tales influencias y en qué sentido y grado han transformado el canon literario heredado del siglo XIX?

- Sí, bueno, yo empezaría por lo más elemental, por lo más sencillo: estamos en una crisis del oído; la gente cuendo lee no oye lo que lee; en la escuela no se aprenden poesías de memoría; e incluso a los locutores de la televisión les cuesta leer un texto. Bueno, entonces quiere decir que hay ahí un problema básico para la literatura, que es lenguaje, que es, como la poesía, algo que se encuentra en la voz y en el oído, no en el papel; el papel es secundario, el papel no haría falta, en rigor. Y esto pues naturalmente está fomentado por la cultura actual, con un exceso de letra impresa que nos rodea pero que no llegamos a leer.

- Todo indica que la literatura ya no es lo que era, que no puede ya seguir siéndolo. Según usted mismo ha afirmado en diversas ocasiones, la literatura tal como hasta ahora la hemos conocido se halla amenazada por dos hechos de gran magnitud y calado: por un lado, la hegemonía de los medios audiovisuales en la escena cultural, y por otro, la autoconciencia lingüística en los escritores y, más en general, el exceso de autoconciencia cultural.

- Yo no tengo nada contra los medios, en absoluto: pueden ser buenos, pueden ser malos, ¿no? Yo me quejaba del exceso de letra impresa que no se lee, que no sabemos leer. Naturalmente esto va unido al otro aspecto: el exceso de conciencia y de teoría. Este es un fenómeno que viene desde finales del siglo XIX, que es que no hemos caído en la cuenta de lo que es hablar, y entonces esto pues nos hace perder la ingenuidad al hablar. Esto para la filosofía representa una situación terrible de crisis, pone en cuestión la existencia misma de la filosofía tal y como se venía haciendo. Si en definitiva lo que se hace es "bla, bla, bla", entonces, ¿dónde nos queda la metafísica? Esto ya lo vio muy claro Nietzsche.

- Así lo afirma usted en su libro "Vida y muerte de las ideas", donde hace un recorrido a través de la historia del pensamiento occidental que desemboca en una vuelta del revés del Evangelio de San Juan: "En el final, es la palabra".

- Pero para la literatura misma esto también es un peligro, porque entonces llega un momento en que, como decía Roland Barthes, escribir se vuelve "un verbo intransitivo", y empieza a haber el escritor que está más atento al escribir mismo que a lo que quiere escribir.

ATROFIA DEL OÍDO

- Luego hay un exceso de teoría y de crítica, y esto trae una especie de atrofia de las capacidades creativas –el oído y la memoria– asociadas al disfrute directo de la literatura.

- Bueno, teoría es simplemente el darse cuenta, la conciencia de lo que es el lenguaje. Si nosotros empezamos a pensar mucho en cómo funcionan nuestras articulaciones de las piernas, nos caemos al cabo de pocos pasos. Claro, que esto también se puede unir a una crisis general de los valores; eso es otra cuestión, porque en otros tiempos un escritor podía apelar a unos sentimientos más o menos comunes. Hoy día no, hoy día no puede uno escribir un poema a su madre, porque no estamos seguros de que todo el mundo comulgue en el mismo cariño a la madre, ¿no? (risas).

- ¿Se escribe demasiado y con demasiada facilidad, hoy en día?

- Se publican demasiados títulos, o sea que yo pienso que sólo en España es posible

que todos los días laborables salgan unos díez o quince libros que me podrían interesar, y entonces, claro, esto esconde muchas veces los libros. Ahora en las librerías no les dejan estar más que, a lo mejor, un par de semanas, y luego fuera. Bajan las tiradas, naturalmente, porque por otra parte la gente no lee, no solamente porque esté muy ocupada viendo la gente, sino porque no sabe.

- ¿Por qué no se sabe leer?

- Por la pérdida del oído: si una persona no va cantando interiormente una frase a medida que la lee, cuando va por la mitad se le ha olvidado el principio, y al final no entiende nada, se ha quedado con una palabra o con dos.

- En sus clases usted suele citar una definición de poesía que una vez hizo su hija cuando era niña...

- ... Sí, que poesía era "una canción de palabras". Pero una canción no vinculada a una melodía, una canción sin melodía.

- ¿En qué medida los medios audiovisuales tienen parte en esta pérdida del oído, de la capacidad de escuchar y recordar –de revivir– la palabra?

- No sé, no creo que tengan mucha parte, depende de los que hablan. Lo que pasa es que generalmente hablan de una manera farfullante y poco organizada, con poca retórica, pero eso no es culpa del medio.

- ¿Pero no es cierto acaso que, como usted mismo ha dicho en algún lugar, la abundancia de narrativa audiovisual –con su montaje de planos, secuencias y encuadres– ha cambiado nuestra manera de discurrir por dentro?

- ¡Ah!, eso es otra cosa, porque en el momento en que existe la pantalla se terminó la narrativa escrita. A la gente le resulta más sencillo encontrárselo todo ya puesto en marcha completamente, y además con lo que dicen los personajes, en lugar de tener que inventárselo todo. O sea: hay que reconocer que la novelística ha muerto a manos de la pantalla. La pantalla la ha matado. Naturalmente, la pantalla puede producir maravillosas obras de arte, pueden hacerse películas espléndidas. Ahora bien: las cosas son diferentes, porque entonces yo no pongo nada mío, y en cambio al leer una novela yo le estaba poniendo casi todo, porque lo que me daba el autor eran sugerencias para que yo me lo imaginara. Hoy en día, con la pantalla, la imaginación ha dejado de existir, lo que no impide que pueda haber grandes obras para la pantalla, pero son obras que excluyen la imaginación del espectador.

- Es ya un lugar común hablar de la influencia que la literatura –y muy en especial la novela–, ha ejercido sobre el cine, pero no se señala con suficiente énfasis la influencia que el cine ha ejercido sobre la literatura.

- Yo empezaría por esto último. En el fondo, la mayoría de los novelistas lo que hacen es escribir aquello que les gustaría hacer en película, pero no tienen dinero para ello: un bolígrafo y unas cuartillas son baratos, pero filmar es carísimo... y, sin embargo, eso es lo que ellos querrían hacer: filmar. Y entonces, cuando escriben, lo que hacen es contarnos la película que quisieran hacer (risas).

- ¿Que el escritor, después de décadas de metaliteratura, diseñe sus argumentos en términos audiovisuales tiene que ver con el actual retorno a la narración clásica del XIX?

- En buena medida todos, todos estamos marcados por la pantalla. La pantalla, la televisión nos ha cambiado la mente... Incluso en mi caso: yo he ido pocas veces a la televisión a hablar, y la veo muy poco, y sin embargo reconozco que me ha cambiado mi mecanismo interior.

- ¿Se refiere a la manera como usted se representa a sí mismo en su fuero interno?

- A la manera como yo reflexiono, porque muchas veces estoy imaginando lo que diría si me preguntaran en la televisión (más risas). Aunque he ido poco allí, pero basta haber ido una vez para ya quedar marcado por eso.

- ¿Quiere eso decir que al pensar lingüístico de cada uno –al "bla, bla, bla" del discurrir mental– se añade ahora un pensamiento ahormado por la imagen audiovisual?

- Bueno, es que el "bla, bla" lleva imagen siempre. La imagen podrá ser un poco disparatada, aparentemente poco conectada con las palabras, pero la hay siempre.

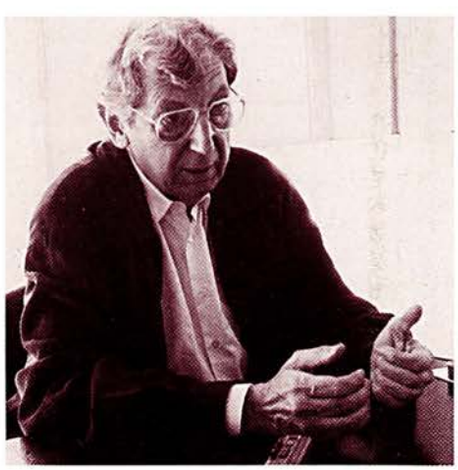
LA MUERTE DE LA POESÍA

- ¿Puede hablarse, debido a todo ello, de una decadencia de la poesía?

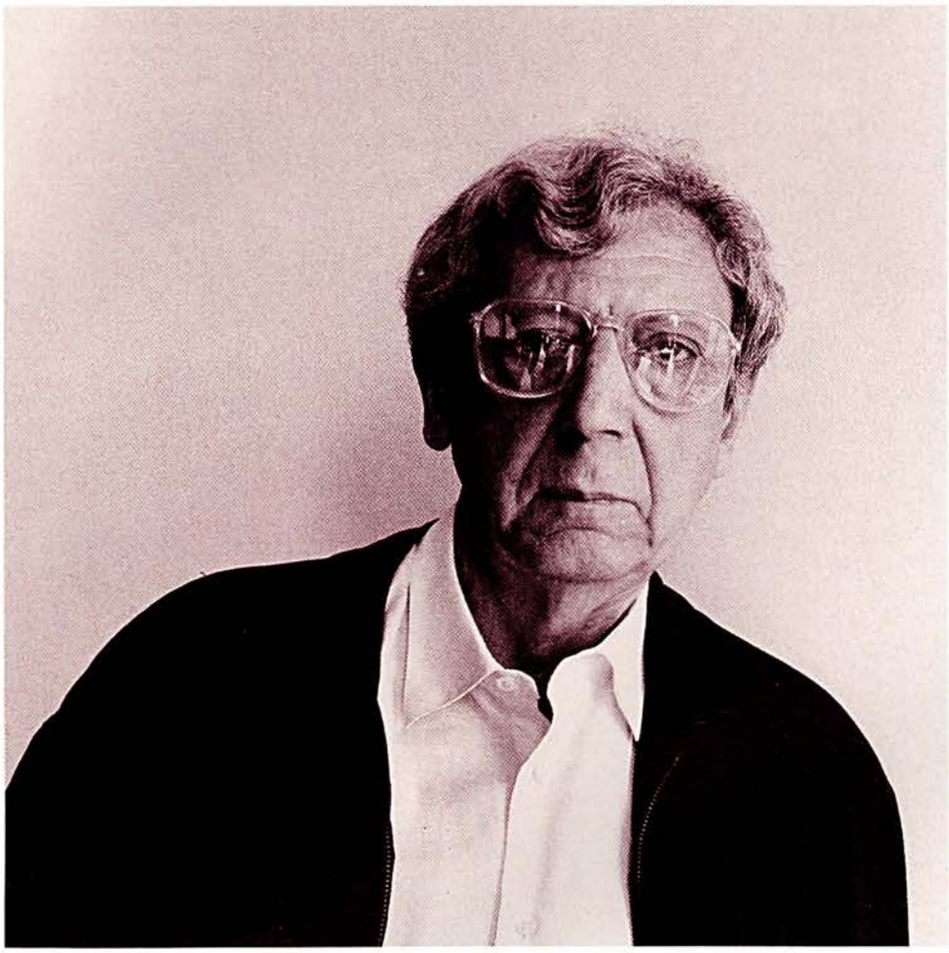
- Yo hablaría de una muerte de la poesía, porque si los poetas han perdido el oído, si los poetas no saben poemas de memoria, entonces adiós, ya está. Y de hecho los jóvenes creen que leen poesía cuando acaba la línea sin coincidir con el borde del papel; ésa es su única referencia, una referencia negativa. Y es que teníamos antes un sistema: la Edad Media y Petrarca nos habían dejado un sistema, que se enriqueció entre nosotros con el Modernismo. Pero llega un momento en que está muy visto, ya lo hemos desgastado, y no tenemos un recambio.

- Y, sin embargo, en el siglo XX ha habido grandes poetas...

- ... Sí, sí, en el siglo XX sí, pero quiero decir que en este momento alguien que empiece a escribir poesía, ¿qué va a hacer? Si no tiene para empezar entrenamiento métrico, ni sentido de la rima, ni sentido de la forma, y además le parece que todo eso son antiguallas. Y de hecho las formas tradicionales que han valido hasta ahora llega un momento en que



HAY UN GÉNERO HOY EN DÍA QUE TIENE UNA VITALIDAD Y UNA GRACIA LITERARIA QUE NO SE LE RECONOCE, QUE SON CIERTAS COLUMNAS Y CIERTAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS.



hay que usarlas irónicamente. Un poco hay que hacerse perdonar que uno sabe hacer un endecasílabo, ¿no?

- Hoy en día se observa, no obstante, un retorno un tanto paradójico de la oralidad precisamente a través de los medios de comunicación audiovisuales.

- Claro, eso sí. Ahora: es una oralidad borrosa, desarticulada, no hay la idea de lo que es un verso como concisión de redondez. No hay tampoco ni siquiera idea de lo que es un discurso, de lo que es una retórica auténtica; son muy pocas las personas que saben hablar de una manera, digámoslo, que pudiera... repetirse.

- ¿Tiene esta creciente dificultad para oír, para escuchar la palabra, relación con la ya crónica crisis del teatro?

- Yo no voy apenas al teatro, entre otras cosas porque soy un poco sordo, y porque además me da grima pensar que los pobres actores tienen que repetir lo mismo, lo mismo durante días y días. Prefiero el cine; digo: "ya está, ya está"... Además, el cine lo oigo mejor, aunque tiene un peligro de doblaje que mata cualquier cosa. Pero el teatro es hoy muy difícil por la competencia de la pantalla...

- ... en el teatro el escenario es fijo, por ejemplo...

- ... claro, la pantalla da muchas más posibilidades: alternar el primer plano con el plano a distancia. Y luego por el alivio éste de que en el cine, bueno, mire usted, esto ya está hecho de una vez por todas, y no hay que estar pendiente de que el actor ese día esté acatarrado... El pobre actor, que luego tiene al día siguiente que volver y hacer lo mismo, lo mismo, eso a mí me pone muy nervioso.

- Hemos hablado de la poesía y del teatro, pero cabe hablar además de la narrativa y, dentro de ella, de la novela. ¿Le parece que este declive de la palabra afecta también al género novelístico?

- Bueno, la novela, como decía antes, yo creo que es un género arcaico, porque la narrativa básica de hoy en día está en pantalla. Con palabras, ¿eh?, con palabras: por ejemplo, la venganza que representa el triunfo de los culebrones venezolanos frente a los de Estados Unidos es una maravilla, porque quiere decir que la gente no quiere doblaje, se identifica más con la palabra directa –aunque tenga un acento exótico, pero es lenguaje real–, que con el doblaje, que suena a muerto, a mecánico. Además, en el doblaje van demasiado rápido, son siempre las mismas voces, y tienen ya un sistema de articulación estándar, un sistema de fraseo y de melodía estándar. La gente oye a alguien que habla directamente, aunque tenga acento venezolano, y le entra inmediatamente.

- Hace ya décadas que los novelistas no producen obras comparables a las cimas del género en la primera mitad del siglo XX: las de Proust, Joyce, Musil, Kafka, etcétera. No se ha ido más allá, parece.

- Yo leo poca novela de las últimas décadas, pero es posible que si leo poca es precisamente porque lo poco que leo no me llama a leer más. Pero, claro, hoy día Balzac estaría trabajando para la televisión, ¿no? (risas).

- Los debates sobre el estado actual de la literatura y de la cultura adolecen de una gran imprecisión. En su opinión, ¿hay que hablar de crisis de la lectura de literatura, de crisis del libro como objeto y vehículo cultural o, más ampliamente, de crisis general de la creación literaria?

- El libro está absolutamente en crisis, se publica mucho pero no se lee nada; el asunto es ése: la mayoría de los ejemplares se extinguen o se convierten en pasta de papel sin haber sido leídos por ojo humano; eso los editores lo sospechan pero no lo quieren decir. Lo que se llama leer un libro lo sabe hacer muy poca gente, y además requiere hacerlo despacio, con un regodeo sonoro... Miramos los libros por encima: yo mismo, de muchos de los libros que recibo leo unas pocas páginas, y ya está.

- Muchos de los que leen, además, lo hacen acumulativamente, con la actitud del coleccionista cultural que ve en cada nuevo libro una suerte de fetiche o trofeo que añadir a su acervo personal.

- Claro, están las bibliografías, por ejemplo, ¿quién va a leer todo lo que sale en las bibliografías, todos los libros que aparecen por ahí?: imposible.

- Y, sin embargo, usted mismo ha leído mucho...

... Yo he leído muchísimo, entre otras cosas porque he leído a una velocidad excesiva. Ahora, para mí los únicos libros importantes son los que yo he releído o pienso releer.

- ¿Por ejemplo?

- Por ejemplo *El Quijote*: estoy dispuesto siempre a leerlo. Pero, volviendo a la cuestión que usted planteaba hace un momento, la lectura está peor que el libro. Todos hemos tenido, o nos han regalado, o hemos regalado *El Péndulo de Foucault*, ¿y quiénes lo han leído?: yo no. Yo leí la mitad de *El nombre de la rosa*, la mitad.

LOS NUEVOS TERRITORIOS DE LA LITERATURA

- A propósito de Umberto Eco, parece que con él y con otros autores –Milan Kundera, Claudio Magris, Bruce Chatwin,

Félix de Azúa: cada uno a su manera– cobra nueva fuerza en los últimos años la simbiosis entre novela y ensayo. George Steiner incluye esta mezcla dentro de lo que él denomina post-ficción, una nueva tendencia literaria de amplias proporciones en la que se diluyen las barreras que tradicionalmente habían separado géneros y estilos: libros de viajes, autobiografías, no ficción novelada, dietarios, ensayos, reportajes, etcétera.

- Bueno, es que las clasificaciones de los editores, las librerías y las bibliotecas obligan mucho. Un libro como *El Danubio* de Magris se publicó en una serie novelística; es un bello libro, pero ¿qué hacía allí? Es un libro muy valioso pero no tiene nada que ver con una novela. Y sin embargo el editor –yo creo que astutamente– lo puso como novela, porque, ¿qué hacer?, ¿presentarlo como ensayo?

- Quizá porque la novela es hoy –a diferencia del soneto, por ejemplo– una especie de macrogénero capaz de fagocitar otros géneros y estilos, algo así como una esponja que ya no responde al canon novelístico del siglo XIX.

- La novela hoy en día es un rótulo, y ponemos bajo ese rótulo lo que no queremos poner bajo otro rótulo. Por otra parte, el gusto por los géneros testimoniales a que usted aludía antes ha existido siempre. Daniel Defoe vendió "Robinson Crusoe" porque no dijo que era una novela, sino que era un reportaje... Yo lo que creo es que hay un género hoy en día que tiene una vitalidad y una gracia literaria que no se le reconoce, que son ciertas columnas y ciertas crónicas periodísticas. Hay que pensar que muchas veces los géneros que nos parecen importantes no dan tan buenos resultados como otros que no son reconocidos como géneros importantes. En el Romanticismo español, ¿qué es lo más decente que conservamos?: pues los artículos de Larra. Hay por ahí –no voy a nombrarlos–, pero hay por ahí algún que otro columnista que, pensando en el juicio del mañana, da cuarenta vueltas a todos los escritores premiados y academizados. Uno se encuentra que hay ahí una cosita en el periódico que la lee uno con verdadero gusto, y que además contiene referencias a lo que está pasando, y tiene sus gracias literarias, y a lo mejor sabe muchísimo de literatura y tiene todo un fondo de cultura, presentada irónicamente como un chiste.

- A qué géneros periodísticos se refiere: ¿reportaje?, ¿crónica?, ¿columna?

- Puede haber buenos reportajes también, pero yo estaba pensando en la columna y en la crónica como géneros, diríamos, escritos completamente por una persona.

- Por cierto, ¿cuál es su columnista preferido?

– Umbral, porque siempre está hablando de temas nuevos, y luego también sabe astutamente renovar sus esquemas y sus bromas.

- ¿Hacia dónde va la literatura?

No lo sé. Había un dramaturgo francés al que le preguntaron: "¿Cómo cree usted que será el teatro del futuro?", y dijo: "Si lo supiera, lo haría yo" (carcajadas).

- Pero hay indicios, por ejemplo, de la decadencia de algunos géneros antes apreciados, del auge de nuevos géneros y de nuevos estilos, de un cambio en la actitud general ante la literatura e incluso de la misma noción de literatura.

- Lo que hay también son falsas presencias. La novela está jugando una apariencia que no tiene, luego. Hay grandes premios y se publican muchas novelas, pero luego resulta que eso, un best-seller novelístico, comparado con un programa de televisión, se queda en nada. Porque además el programa televisivo la gente lo ha visto, pero el best-seller casi nadie lo ha leído. Volviendo al ejemplo anterior, a géneros modestos como la columna y la crónica; ahí se pueden hacer maravillas, aunque no en el sentido novelístico tradicional. Se pueden hacer y se hacen ensayos de una calidad literaria asombrosa. Por ejemplo, *Las palabras* de Sartre para mí está muy por encima literariamente de todo el resto de su obra. ¿Y qué es eso: memorias, ensayo? No lo sé, pero para mí es un libro espléndido, un libro que no encaja bien en ningún género. Esto lo dijo Walter Benjamin ya hace tiempo, hablando de Proust: que una obra literaria auténtica del siglo XX tenía que inventar un género nuevo y dejarlo agotado y abolido; decía él que como el Angelus Novus, el ángel creado para cantar un cántico nuevo que luego desaparecía.

- ¿La pérdida del gusto por la literatura tiene que ver, en parte, con los criterios y las prácticas didácticas aplicadas en la enseñanza básica y media?

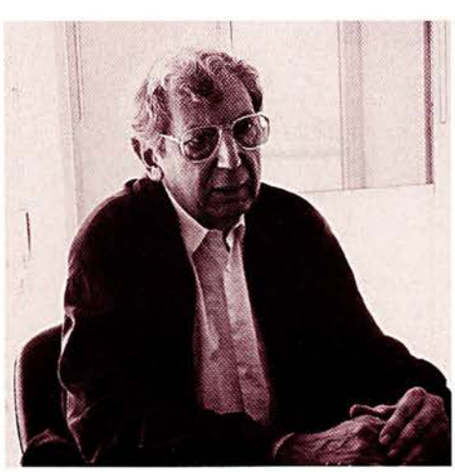
- Claro, el exceso de teoría en la enseñanza es absurdo. Lo que tienen que hacer los chicos es aprender a leer en voz alta, y aprender textos diversos de memoria, y ser capaces de leer entonando y enterándose de un texto a la primera. Y esto es lo que falla en la escuela, y si empieza ya a fallar en la escuela elemental, ya después en la Universidad es tarde; si a los dieciocho años uno no tiene sentido de la palabra y el oído y la lectura, pues ya no lo va a adquirir.

- ¿Cree que esa pérdida del verdadero gusto por la lectura, del "placer del texto", afecta incluso a la crítica literaria: que hoy hay críticos que no saben en verdad leer porque no saben escuchar el texto?

- Ese es el problema: que uno no ve en muchos críticos el gusto de leer un libro –el gusto o el disgusto–, y de decir después: "Pues esto es un bodrio", porque en la crítica nunca se habla mal de un libro; entonces quiere decir que nos están engañando, o a lo mejor el crítico se está engañando, porque tiene miedo a decir que el libro es malo.

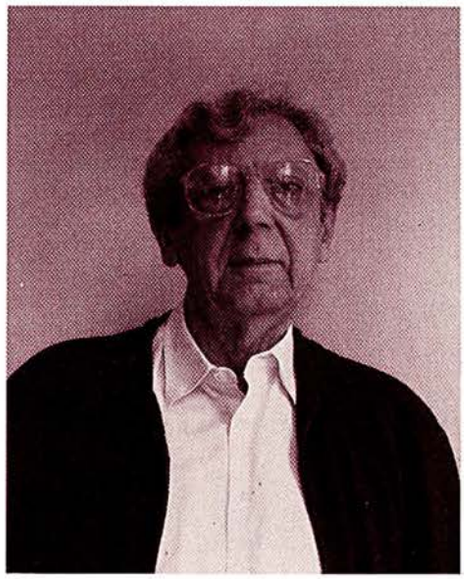
- ¿Tiene eso que ver con las abundantes componendas y connivencias entre críticos, escritores e instituciones culturales, con la endogamia que reina entre los llamados intelectuales?

- Sí, pero en el fondo más que nada tiene que ver con el chantaje cultural: con el no saber



EL LENGUAJE NO SÓLO ES NARRATIVO, SINO TEATRAL, Y TEATRAL QUIERE DECIR FALSETE, ES DECIR, VOCES QUE SON DE UN PERSONAJE Y NO DE UN YO ÍNTIMO.

HAY QUE RECONOCER QUE LA NOVELÍSTICA HA MUERTO A MANOS DE LA PANTALLA. CON LA PANTALLA, LA IMAGINACIÓN HA DEJADO DE EXISTIR, LO QUE NO IMPIDE QUE PUEDA HABER GRANDES OBRAS PARA LA PANTALLA, PERO SON OBRAS QUE EXCLUYEN LA IMAGINACIÓN DEL ESPECTADOR.



valorar, no saber decir algo interesante sobre el libro. Saber decir: "Mire usted, este señor no sabe escribir, no saben hacer una frase". Esto no se dice nunca, aunque debería decirse. Muchas veces pasa que hay escritores famosos e importantes que no saber hacer una frase, que se nota que no han leído lo que escriben, cuando en realidad escribir es algo que se hace al dictado, oyendo las palabras.

PENSAMIENTO Y LENGUAJE

- Esto que dice usted me recuerda una pequeña pieza de Heinrich von Kleist que usted gusta de citar a menudo: "Sobre la gradual puesta a punto de los pensamientos en el habla"...

- Sí, es de Kleist, sí. Es un texto que nos recuerda que pensamiento y lenguaje son una sola cosa. Pero lo bonito es que Kleist describe ese carácter borroso y de tanteo que hay siempre en ese proceso que es a la vez palabra e idea. Que naturalmente la escritura no sale bien en el primer instante, pero que en el acto de escribir uno empieza a aclararse, llegando tal vez al final de la frase a una conclusión imprevista que a lo mejor más valía no haber sacado.

- ¿Como afecta a la filosofía contemporánea esta conciencia nueva de la identidad entre pensamiento y lenguaje?

- Aquí hay dos casos. Uno es no darse por enterados, que es lo que hace la mayoría de los filósofos, la inmensa mayoría. La otra posición es darse cuenta, y entonces es terrible; pasa lo de Wittgenstein, que se calló durante bastante tiempo porque pensó que si uno no puede ser exacto más vale no hablar, hasta que luego ya reaccionó y pensó que más vale hablar, aunque sea inexactamente, y entonces introdujo lo del juego de lenguaje. Luego está el caso Heidegger, que es un tramposo impresionante, que lo que hacer es decir: "Yo voy a hacer un lenguaje mío, nuevo, originario", a base de la etimología y de descoyuntar el sistema verbal alemán. Es un ejercicio curioso, ¿no?

- Lo que acaba de decir me trae a la memoria la paradoja de la paloma de Kant, que usted suele contar en sus clases.

- Para Kant había el problema de que la paloma imaginaba que volaría mejor sin aire. Entonces muchos filósofos piensan que pensarían mejor sin lenguaje (risas).

- ¿Qué relación se da entre palabra e imagen en la vida mental?

- El lenguaje siempre tiene una dimensión de imagen, siempre; pero a su vez, una imagen sin lenguaje no es una imagen. No hay imagen que no nos haga preguntarnos: "¿Y esto cómo se llama?"; y viceversa: no hay manera de pensar, de hablar sin un chorro, sin una especie de línea continua de imágenes; que podrán ser idiotas, que podrán ser ridículas, que podrían ser absurdas para otra persona que las viera en nuestro interior. Va uno y pregunta: "¿Por qué ve usted esa imagen si está pensando en eso?", y el otro va y le suelta: "¡Ah!, mire, yo me entiendo, ¿sabe?"

- Usted también suele citar la frase: "Yo sólo me conozco de oídas", me parece que de Paul Valéry.

- Sí, y es que esa cita que yo antes la hacía tanto como de Valéry resulta que es mía. Lo que dice Valéry es otra cosa; dice que "hablamos de nuestro cerebro de oídas", lo cual es muy diferente. Pasa muchas veces que uno recuerda las cosas confusamente y a veces las mejora; en este caso parece ser que me salió algo más interesante, sí. Hasta que un día me dije: "Caramba, si esta frase no era de él, era mía".

- Carmen Martín Gaite, en *El cuento de nunca acabar*, sostiene que la narración tiene un gran papel en la manera como tejemos nuestro propio recuerdo, nuestra propia identidad.

- Bueno, yo siempre explico a mis alumnos que el lenguaje es básicamente narrativo, y más todavía: teatral. Nosotros al hablar montamos un teatrillo en el que yo soy el personaje, pero inmediatamente yo mismo me reemplazo por otro personaje. Oyendo hablar a la gente corriente por ahí, uno ve que es un teatrillo, porque la gente nunca expone ideas a otros, sino que lo que hace es montar un teatro, incluso con voces. Cada uno cuando habla dice: "Y entonces fui y le dije, digo..., y entonces fue y me dijo, dice...". Ahí está la fórmula básica del lenguaje, que no sólo es narrativo, sino teatral, y teatral quiere decir falsete, es decir, voces que son de un personaje y no de un yo íntimo.

- ¿Entonces dónde queda la identidad de cada uno, la famosa y presunta noción de identidad, personal e intransferible?

- Pues no lo sé, no lo sé. Como decía Nietzsche: "Mi llamado yo". Hay una continuidad en mi memoria; me acuerdo de lo que vi ayer, eso sí, pero realmente la identidad no sé en qué consiste. En definitiva, la identidad está en el documento nacional de identidad, que tiene un número ... (risas) Eso es lo único que yo puedo aducir ante otros, ¿no? ■

ENCUESTA IMPERTINENTE

¿Qué libro de la competencia editado durante el último año te hubiera gustado publicar?

ALFAGUARA
Director: Guillermo Schavelzon
Guía de lugares imaginarios, de Alberto Manguel y Gianni Guadalupi. Alianza Editorial

ALIANZA
Director literario: Rafael Martínez Alés
El templo de Salomón, de Juan Bautista Villalpando. Siruela

ANAGRAMA
Director literario: Jorge Herralde
El regreso de Casanova, de Arthur Schnitzler. Sirmio

CÁTEDRA
Director: Gustavo Domínguez
Ciegas esperanzas, de Alejandro Gándara. Destino

CIRCE
Directora: Silvia Lluís
Mi corazón de traidor, de Rian Malan. Anagrama

CLÁSICAS
Director literario: José Joaquín Caerols
Obras completas, de Kavafis. La Palma

COLUMNA
Director literario: Miquel Alzueta
Càmfora, de Maria Barbal. Edicions de La Magrana

DEBATE
Director: Ángel Lucía
La historia de lápiz, de Peter Handke. Alianza

DESTINO
Director literario: Andreu Teixidor
Correspondencia Salinas-Guillén. Tusquets

EDHASA
Director editorial: Jordi Nadal
El jaquemart, de Juan Miñana. Seix Barral

EDICIONES B
Director literario: Eduardo Álvarez Puga
Inshallah, de Oriana Fallaci. Plaza & Janés

GREDOS
Consejero: Manuel Oliveira
Anuario de El País. PRISA

GRIJALBO
Director: Daniel Fernández
El silencio de los inocentes, de Thomas Harris. Ultramar

HIPERIÓN
Director literario: Jesús Munárriz
Poemas de Granada, de Antonio Carvajal. Ayuntamiento de Granada

JUVENTUD
Coordinador dpto. literario: Esteban Martín Morales
Señora de rojo sobre fondo gris, de Miguel Delibes. Destino

KAIRÓS
Director literario: Agustín Pániker
La nueva psicología del amor, de Scott Peck. Emecé-Urano

LIBERTARIAS
Director literario: Antonio Huerga
Sin noticias de Gurb, de Eduardo Mendoza. Seix Barral

LUMEN
Directora: Esther Tusquets
Nubosidad variable, de Carmen Martín Gaite. Anagrama

MARTÍNEZ ROCA
Directora literaria: Matilde Sommeregger
Scarlett, de Alexandra Ripley. Ediciones B

MONDADORI
Director: Eugenio Gallego
Los últimos días de la humanidad, de Karl Kraus. Tusquets

MONTESINOS
Director: Miguel Riera
Hebras de sol, de Paul Celan. Visor

MUCHNIK EDITORES
Directora literaria: Julieta Leoneti
La caza del carnero salvaje, de Haruki Murakami. Anagrama

NOGUER
Directora literaria: Mónica Monteys
Antología, de W. B. Yeats. Siruela

PAIDÓS
Director: Enric Folch
Spain's Empire In The New World, de Colin MacLachlan. University Of California Press

PENÍNSULA
Director literario: Josep Mª Castellet
Otro mar, de Claudio Magris. Anagrama

PLANETA
Director literario: Rafael Borrás
Vida de Luciano de Crescenzo, de Luciano de Crescenzo. Seix Barral

PLAZA & JANÉS
Director literario: Enrique Murillo
Corazón tan blanco, de Javier Marías. Anagrama

PRETEXTOS
Coordinador editorial: Manuel Ramírez
El imperio de los signos, de Roland Barthes. Mondadori

QUADERNS CREMA/SIRMIO
Director: Jaume Vallcorba
Beatriz Miami, de Juan Antonio Masoliver Ródenas. Anagrama

ROBIN BOOKS
Directora: Regina Richling
Usted puede sanar su vida, de Louise H. Hay. Urano

SEIX BARRAL
Director: Mario Lacruz
El jinete polaco, de Antonio Muñoz Molina. Planeta

SIRUELA
Director: Jacobo Martínez de Irujo
El pacto de la serpiente, de Mario Praz. Fondo de Cultura Económica

TEMAS DE HOY
Directora literaria: Mónica Liberman
Ética para Amador, de Fernando Savater. Ariel

TURNER
Director: Manuel Arroyo
Al-Andalus, de Jerrilynn D. Dodds. El Viso

TUSQUETS
Directora: Beatriz de Moura
Ética para Amador, de Fernando Savater. Ariel

Benny Moré

SON CUBANO

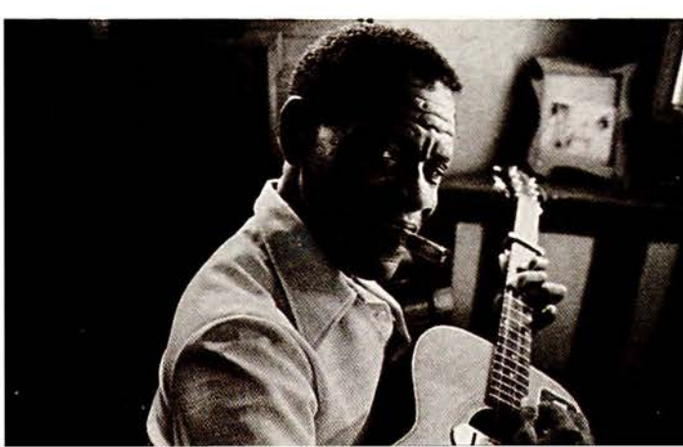
Bladimir Zamora, "nuestro hombre en La Habana", narra en primera persona el flechazo entre Santiago Auserón, líder de la llorada Radio Futura, y los sones de la isla de Changó y Yemayá.

Tal vez muchos, entre quienes asistieron el 20 de febrero a ese club madrileño que curiosamente se llama El Sol, se creyeron que detrás de aquellas palabras con las cuales se presentaba la antología *Semilla del son*, Santiago Auserón estaba más que nada, sellando con hermosa habilidad, un paquete comercial como otro cualquiera, para que saliera lo mejor dotado posible al pugilato del mercado disquero. No fue, sin embargo, mera retórica oírle decir al líder de Radio Futura: "*La música que hoy estamos oyendo juntos por primera vez, hace tiempo que en realidad nos une y nos ronda por dentro. Por ese venturoso y mágico entendimiento en clave, el son cubano vuela hoy hasta El Sol de la calle Jardines, como dardo sutil, lanzado por cuerda misteriosa. Este es un dardo clavado ya antes de partir. Ni el arquero más ciego podría errar el blanco*".

Tampoco fue aquella una suerte de representación teatral con unos pocos actores adiestrados a última hora, para impresionar al auditorio. Esta aventura a través de parte significativa de la música tradicional cubana, había comenzado varios años atrás. En 1984 Santiago visitó Cuba y se tropezó con una cinta de Faustino Oramas, un viejo sonero que se ha hecho llamar El Guayabero. "*Yo que soy aficionado a Dylan, a su manera de cantar tan próxima al lenguaje hablado, a sus tonalidades blues tan ricas en sugerencias... pues a mí todas esas historias que cuenta El Guayabero, aunque os pueda parecer extraño, me resultan una representación en mi lengua, de cuanto admiraba de Dylan*", me confesó después Auserón. Y dijo también: "*En Faustino, como en el legendario norteamericano, veo esa proximidad a la música rural y al mismo tiempo a la velocidad, a la vivacidad de lo urbano. No sólo me atrae el doble sentido erótico, tan reconocido en su obra, sino una especie de tercer sentido poético, de los elementos de la cotidianidad urbana, mezclados con una música de raíz sonera bien tradicional. Esa fue mi iniciación en serio, o como adulto, porque desde niño escuché canciones cubanas en la voz de mis padres. Pero bueno, después de aquel primer viaje a la Isla, he pasado varios años oyendo este tipo de música, y cada vez comprendía con más convencimiento que en la fuente del son cubano se podía producir un encuentro con las expectativas del rock español de cara al futuro. Cuando esto se me hizo una verdad demasiado caliente en los sentidos, me decidí a producir 'Semilla del son'*".

Por mi parte, cuando el proyecto de *Semilla del son* vino en mi busca, experimenté una auténtica sorpresa. Era diciembre de 1990 y estaba en la Residencia de Estudiantes de Madrid, a propósito de un encuentro de revistas iberoamericanas. Una noche, al regresar de la calle, me entregaron un mensaje de Paz Tejedor, manager de Santiago Auserón. Él quería verme para un asunto de música popular cubana. Decía la nota, tentadora y escueta. Francamente no me lo esperaba. No había seguido al detalle la trayectoria de Radio Futura, pero sabía que éste era su cantante, y que la banda era una de las de más éxito en el ambiente roquero español. En aquel momento, por más vueltas que le daba al asunto, no lograba comprender cómo este hombre había dado con mi paradero y por qué, además, pretendía que habláramos del son cubano. Respondí la solicitud y arreglamos la cita para dos días más tarde, en la propia Residencia de Estudiantes.

Enseguida que estuvimos al habla perdí la duda sobre la validez de aquella entrevista.

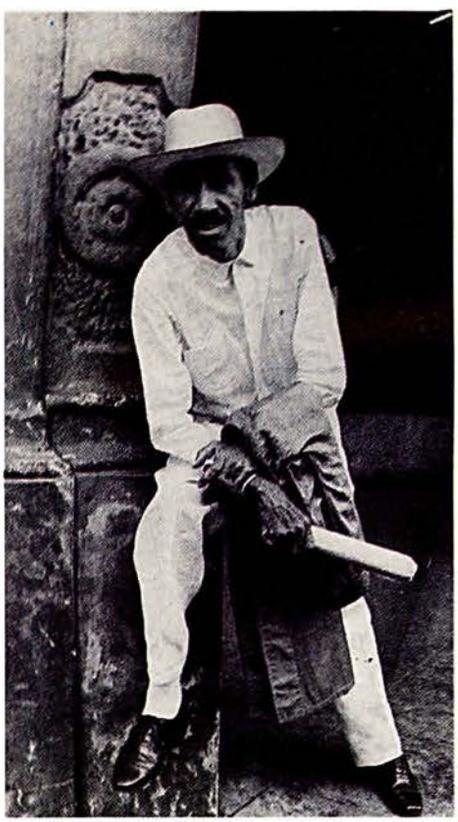


Niño Rivera

Descargador de cobre. Muelle de La Habana. Walker Evans.

(Las fotografías de Walker Evans están extraídas del catálogo: *Walker Evans, L'Havana 1933*, reproducidas por gentileza del IVAM.)

Septeto Típico Habanero.



Joselito Fernández.

Quiero decir, que al mismo tiempo que no podía asegurar el logro en breve de la colección de música cubana, que Santiago propondría a una empresa disquera, por el contrario, advertí que el joven músico estaba experimentando un fecundo deslumbramiento por el son cubano, y con ese entusiasmo no pararía hasta volverse, eso que los críticos de mala leche suelen denominar con retintín, un profundo conocedor.

No me parecía impropio que alguien interesado en el origen y desarrollo del son cubano recurriera a mí, pero de repente sentí demasiado pesada la etiqueta de "especialista" con la que Auserón me reconoció inmediatamente después del saludo. Sí, porque no es una materia que se estudia en profundidad y extensión en ninguna universidad cubana. Uno va mamando del son por puro deleite, sin prevenciones y sin plan académico alguno. Llevado por el impulso sanguíneo. Vibrando en una cuerda que tiene una punta atada en un árbol grueso y perdido en la selva cubana del siglo XIX, y la otra punta incitadoramente prendida a una señal de gozoso jubileo, que ya está clavada, como pauta espiritual del cubano, en el misterio del siglo venidero.

Al fin y al cabo, dejé de reparar en rótulos más o menos, si se trataba de armar una conversación donde volviéramos sobre la historia de esta música nacida a partir de los instrumentos de cuerda llevados de España y el valioso aporte de África en materia de voces y percusión. Manifestación artística que a la altura de la segunda mitad del siglo pasado no era ni española, ni africana, sino rotundamente cubana; dispuesta ya a recibir cualquier otra influencia nutritiva sin riesgo de perder carácter, y sirviendo, como ningún otro elemento, para designar la cabal identidad de Cuba. Lo cual, aunque parezca mentira, y a pesar del innegable desarrollo de otras artes en el país, sigue sucediendo.

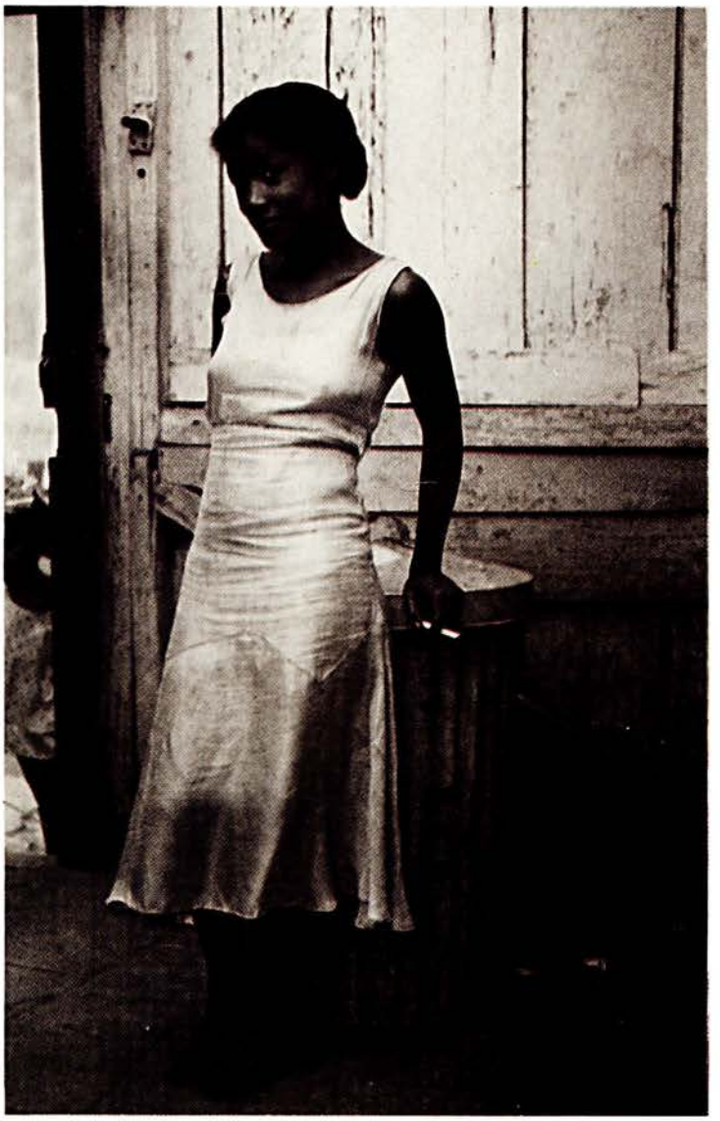
De modo que entre cafés y copitas cautelosas, allí en el mismo sitio donde florecieron Juan Ramón, Lorca, Buñuel, y encendió Ravel aquel mismo piano callado ahora en una esquina, estábamos evocando los grandes del son cubano: Matamoros, Arsenio Rodríguez, Benny Moré, Celeste Mendoza, El Guayabero, Celina González, el Septeto Nacional... Estuvimos tratando de decidir cuál de estos portentos sería el más adecuado para aparecer de primero en las tiendas de discos, y al final venció la idea de que la colección, que a propuesta de Santiago, se llamaría *Semilla del son*, debería contar inicialmente con la mayor cantidad de temas posibles, de diferentes autores e intérpretes. Para que el público interesado -presumiblemente los jóvenes amantes del pop- tuvieran de un tirón un rico puñado de sones capaces de hacer bailar al más tieso, sones elaborados antes de que los inteligentes sintetizadores disimularan la poca imaginación o el dudoso virtuosismo de tanto salsero de ocasión.

Aquella tarde fue la primera, de una infinita cantidad de veces en que le dimos vueltas a la cuestión, hasta ponernos de acuerdo en los más pequeños detalles. Por eso ahora no nos arrepentimos de haber metido tal o cual son en el álbum inicial, ni de la estructuración de los álbumes individuales, que comenzando con un doble de Benny Moré, saldrán en los próximos meses. Estuve tan metido en la conversación, que no reparé en la insistente mirada que el viejito de la recepción de la sacrosanta residencia le echaba a Santiago, vestido con sobriedad, pero con innegable traza de roquero de ley, y sobre todo a su manager que lo acompañaba. Paz iba desde la punta del pelo platinado, hasta sus largas botas de cuero, con un talante muy heavy como para que el madurísimo señor pudiera soportar con tranquilidad. "*A usted lo visita cada genteeee*", me dijo cuando regresé de despedirles. No supe qué contestarle, ni le di mucha importancia. Estaba muy contento porque me hubieran escogido como asesor de un trabajo en torno a lo más importante de mi cultura, justo en un recinto donde había vivido el poeta que escribió el *Son de los negros en Cuba*.

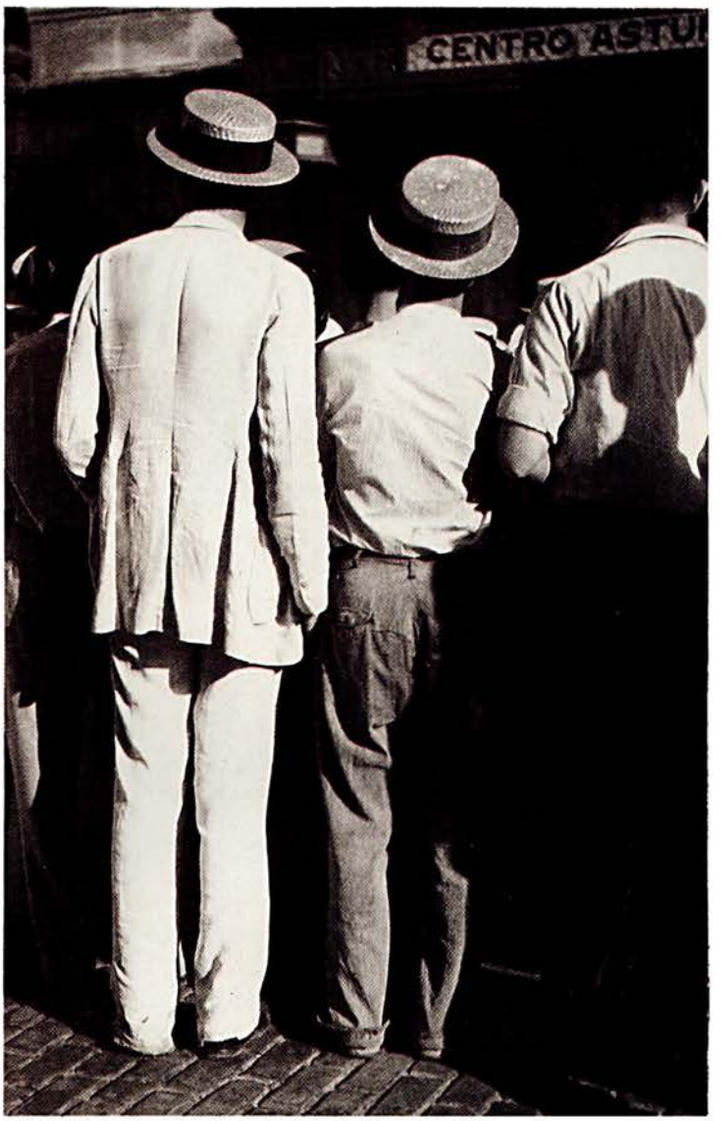
Considerando que mi abuela tenía razón cuando advertía "*Dios o lo que exista, pero algo ha de haber*", embullé a Santiago para que nos fuéramos, junto con otros amigos enamorados de los ritmos cubanos, a Santa Isabel de las Lajas, en el centro de la Isla. Allí nació el genial sonero Benny Moré, que fundó en 1953 su Banda Gigante, una orquesta con la cual interpretó decenas de composiciones que todavía hoy ejercen un inaguantable magnetismo sobre el oyente, que no tarda en convertirse en bailador, esté donde esté. Allí también enterraron al sabroso mulato al producirse su muerte temprana en 1963. Y bueno, llegamos a su tumba a pleno mediodía, le colocamos un montón de girasoles para que los compartiera con Ochun, y cantándole bajito el son mortuno que él le compuso a su ciudad, le echamos respetuosamente un doble de añejo Habana Club sobre la loza, antes de sentarnos a beber nosotros bajo una ceiba frondosa; en la confianza de que desde ese instante la *Semilla del son* había recibido la mejor bendición.

Luego vinieron varios meses de trabajo en Madrid, no por poco entretenidos, menos importantes. La paciente espera por la copia

Duo Los Compadres



Mujer en un patio. Walker Evans.



Centro Asturiano. Walker Evans.

de las matrices que mandarían de La Habana, la búsqueda de fotos para apoyar la gráfica, la limpieza mediante técnica digital de las antiguas grabaciones. La revisión -por mi parte- de la introducción y las notas que Santiago escribió, a mi juicio, de tanta gracia como importante información, para todo aquel que quiera pasar del exorcismo del baile a la reflexión sobre esta música que se resiste a dejar de ser una energía de vitalidad adolescente, aunque tenga ya décadas y décadas de originada.

Con todo y que casi semana a semana yo recibía en La Habana buenas noticias de la marcha del proyecto, *Semilla del son* no dejaba de ser para mí un sueño. Por eso, tanto como me sorprendió el primer mensaje que recibí de Santiago en la Residencia de Estudiantes, me asombró la noticia de la presentación en Madrid del primer álbum. Todavía no me había repuesto de esa sensación cuando llegué a Barajas el 19 de febrero, acompañando al legendario Guayabero, quien estaba especialmente invitado para amenizar la noche de lanzamiento del primer disco con estos clásicos del son cubano. Quién sabe por qué, cuando caminaba del avión al edificio del aeropuerto, llevando bajo el brazo el tres de Faustino, me acordé que ese día se contaban veintinueve años de la muerte de Benny, y de repente, aunque me estaba cayendo encima la primera nevada del invierno madrileño, sentí un calor interior semejante a cuando uno acaba de tragarse un poco de aguardiente de caña.

A partir de ese momento, cualquier cosa podría parecer previsible, pero de todos modos no esperaba que la noche siguiente iba a ver más de quinientas personas colmando El Sol, envueltas en la cadenciosa madeja de los sones sonando como nuevos, semejando un saludo de vieja confianza a la mayoritaria multitud de jóvenes. Allí casi nadie sabía, supongo, qué rayos era exactamente el son. Habían ido atraídos por la presencia de los integrantes de Radio Futura. Fueran por lo que fueran, no tardaron en ponerse a mover el es-

El son está dispuesto ya a recibir cualquier otra influencia nutritiva sin riesgo a perder carácter, y sirviendo, como ningún otro elemento, para designar la cabal identidad de Cuba.

Santiago Auserón y Bladimir Zamora posan con unos amigos junto a la tumba de Benny Moré.

queleto con la música cubana sin necesidad de intermediario. Me encontré allí con un joven pintor cubano que está ahora en Madrid y me confesó que estando en la Isla nunca había reparado mucho en el son. Que no le parecía cosa propia, sin embargo en la atmósfera de aquella noche, donde la música grabada se saltó a una contagiosa descarga en vivo con el Guayabero, él sintió, que con independencia de los códigos estéticos que son caros a sus empeños plásticos, aquella música era clave para entenderse a sí mismo como cubano y para que lo entendieran como tal. Me pareció una prueba muy apreciable de lo importante que puede ser el papel de nuestra música popular, como vaso comunicante hacia el definitivo rito por el entendimiento esencial de todos los que nacimos en Cuba.

Mientras escuchaba a Faustino su larga tonada de son de antaño, diciendo casi al modo de Lope o de Quevedo: *La hija menor de Urbano,/ hizo un trato con Angulo,/ que ella le daba el piano,/ por el carretón con el mulo*; y veía subirse a Santiago a la tarima para sumar su voz, y sentía como se movía el club hasta los cimientos con el baile de cientos de personas, pensé que el cantante de Radio Futura estaba muy en lo cierto cuando meses atrás me había dicho: "*Es una música tradicional bien arraigada, que guarda en sí, claves fundamentales para diseñar sendas futuras. En el son mi lengua se ha hecho mestiza y ha multiplicado sus caminos, particularmente en el plano rítmico de la música. Yo lo asumo como la piedra de toque de lo que puede ser un rock hispano válido internacionalmente, e incluso en su día puede ser proyectado a mercados de otras lenguas, y en esas áreas influir musicalmente*".

Han pasado algunos meses desde la aparición de la antología *Semilla del son* y esto no ha convertido a este ritmo en una moda, como suponía un colega por aquellos días. Y es lo mejor que ha podido pasar. Demasiados años tiene ya esta música bregando con las inclemencias del tiempo, para que se merezca ahora la suerte incierta de convertirse en un furor momentáneo. Lo mejor es que se quede instalada en la atmósfera musical española como un leal amigo viejo, de esos que siempre que toques a su puerta, siempre te abraza como amaneciendo. Lo mejor será correr el riesgo alegre de ver cómo van apareciendo uno a uno en las tiendas los otros volúmenes de la colección, disputándose el favor de los ojos curiosos con cualquier otra novedad discográfica. Y naturalmente, nada más halagüeño que seguir entrando en una vieja taberna en las cercanías del Palacio Real, o sintonizar sin rumbo cierto la radio, y escuchar como algo natural la voz rotunda de Benny Moré cantándole -cantándose- a los Rumberos de ayer. ■

Cantando bajito el son mortuno que Benny Moré compuso a su ciudad, le echamos un doble de añejo Habana Club sobre su tumba, en la confianza de que desde ese instante la *Semilla del son* había recibido la mejor bendición.

NOVEDADES

BIBLIOTECA DE COLON
NUEVA SERIE

Libros Singulares

1. EL LIBRO DE MARCO POLO
Juan Gil (Ed.)

2. YMAGO MUNDI Y OTROS OPUSCULOS
Pierre d´Ailly
Antonio Ramírez de Verger (Ed.)

3. DESCRIPCION DE ASIA
Eneas Silvio Piccolómini
Francisco Socas (Ed.)

4. EL LIBRO DE LAS PROFECIAS
Cristóbal Colón
Juan Fernández Valverde (Ed.)

MEMORIA DE LAS CIUDADES
NUEVA SERIE

Libros Singulares

TOLEDO SIGLOS XII-XIII
MUSULMANES, CRISTIANOS Y JUDIOS: LA SABIDURIA Y LA TOLERANCIA
Dirección de Louis Cardaillac

LISBOA EXTRAMUROS 1415-1580
EL DESCUBRIMIENTO DEL MUNDO POR LOS NAVEGANTES PORTUGUESES
Dirección de Michel Chandeigne

TEBAS 1250 A.C
RAMSES II Y EL SUEÑO DEL PODER ABSOLUTO
Dirección de R. M. Jouret

LITERATURA

EL TIEMPO Y YO,
O EL MUNDO A LA ESPALDA
Francisco Ayala
Alianza Tres

FUEGO EN LAS ENTRAÑAS
William Golding
Alianza Tres

ULTIMAS PALABRAS
Timothy Findley
Alianza Cuatro

PROSAS PROFANAS
Rubén Darío
El Libro de Bolsillo

TEATRO COMPLETO, 5
LA MADRE. CABEZAS REDONDAS Y CABEZAS PUNTIAGUDAS
Bertolt Brecht
El Libro de Bolsillo

HISTORIA

CRISTOBAL COLON
RETRATO DE UN HOMBRE
Consuelo Varela
Libros Singulares

METROPOLIS
Emrys Jones
El Libro de Bolsillo

CIENCIAS SOCIALES

ELEMENTOS DE TEORIA POLITICA
Giovanni Sartori
Alianza Universidad Textos

ESPAÑA FIN DE SIGLO
Carlos Alonso Zaldívar y Manuel Castells
Prólogo de Narcís Serra
Libros Singulares

LIBROS UTILES

LA COCINA DE LOS GRANDES MAESTROS
Carlos Delgado
Libros Singulares

LA COCINA UNIVERSAL
Graciela Bajraj
Libros Singulares

VARIOS

GUIA DE LUGARES IMAGINARIOS
Alberto Manguel y Gianni Guadalupi
Libros Singulares

GUIA CONRAN DEL DISEÑO
Stephen Bayley
Alianza Forma

LA EDUCACION SENTIMENTAL
Julián Marías
Libros Singulares

ALIANZA
EDITORIAL

Comercializa:
Grupo Distribuidor Editorial
Tel. 361 08 09

A LA ESPERA DE UNA POSIBLE NUEVA OBJETIVIDAD

Por Kevin Power

¿Con que derecho llamas desfloraciones a las experiencias?

Arnolt Bronnen: Exzesse (1923)

Todo el mundo era odiado: los judíos, los capitalistas, los aristócratas prusianos, los comunistas, el ejército, la nobleza, los trabajadores, los parados, el Reichswehr[1], las comisiones de control, los políticos, los grandes almacenes, y una vez más los judíos. Era una orgía de instigación, y la república era débil, apenas perceptible... Era un mundo completamente negativo con una brillante espuma en la superficie.

George Grosz: *Ein kleines Ja und ein grosses Nein* (Hamburg, 1974)

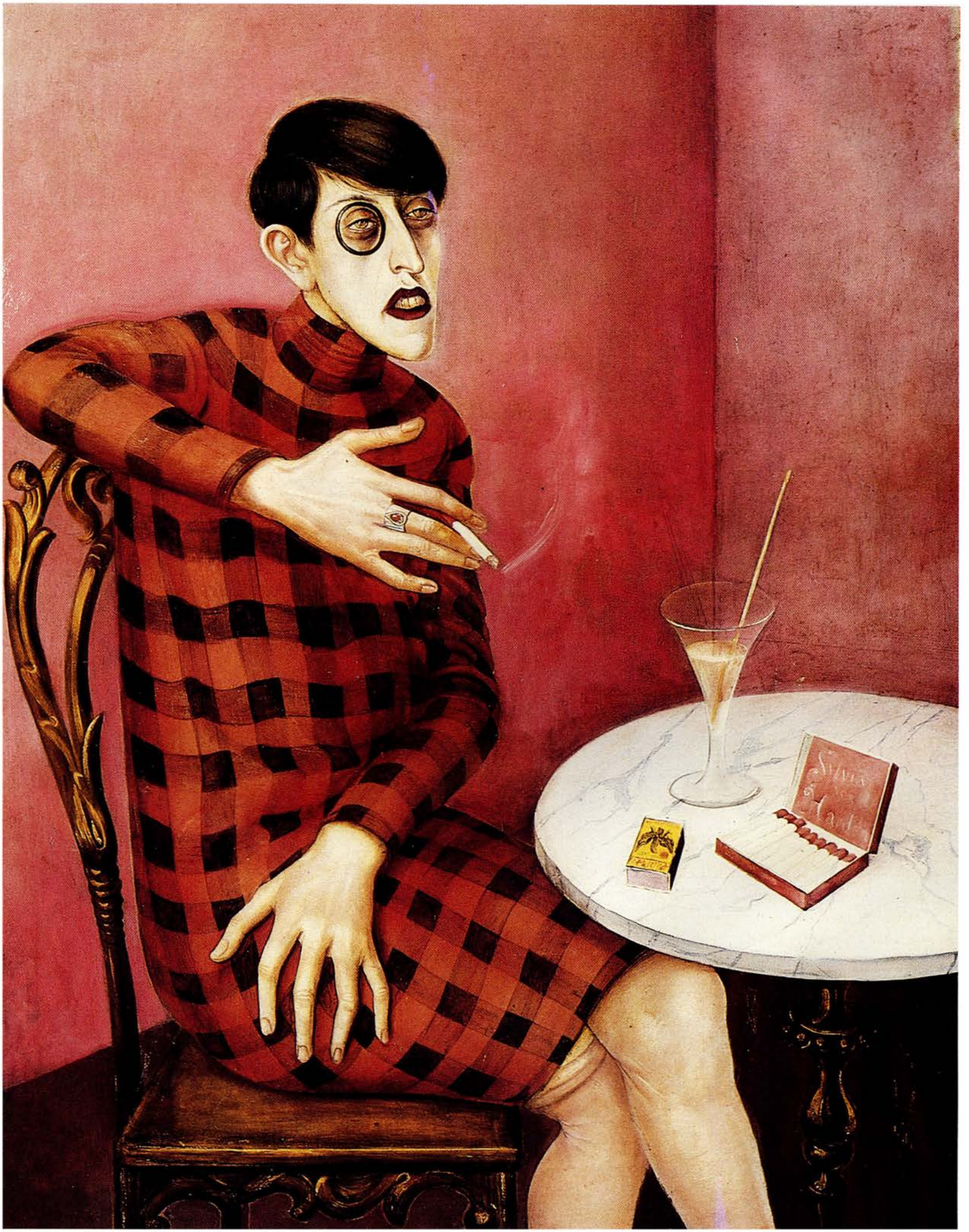
Las exposiciones de Dix en Londres, y de Grosz en Valencia nos permiten hacernos una ligera idea de lo que estaba en el candelero en Alemania durante los tumultuosos años de la República de Weimar; la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) era a la vez una actitud ante la realidad y una estética.

Como estética, podía considerarse una reacción frente a los excesos místicos del expresionismo y que se arraigaba firmemente en la crítica social implícita en dadá. Resulta sorprendente aplicar este término a la obra de Dix y Grosz, pero sirve para expresar la necesidad de una nueva distancia crítica y un retorno a una ética más explícita y al compromiso político con la sociedad, como la clara reacción que supone frente a la subjetividad, el intimismo espiritual y la "pasta" mística de los artistas expresionistas. Curiosamente, al mismo tiempo, poetas americanos como Zufofsky y Oppen estaban elaborando el Manifiesto Objetivista, en el que reclamaban una nueva sinceridad y subrayaban la necesidad de acercar más las "lentes" al objeto. Preconizaban el retorno a los ritmos de discurso ordinarios y a las realidades básicas de la vida diaria.

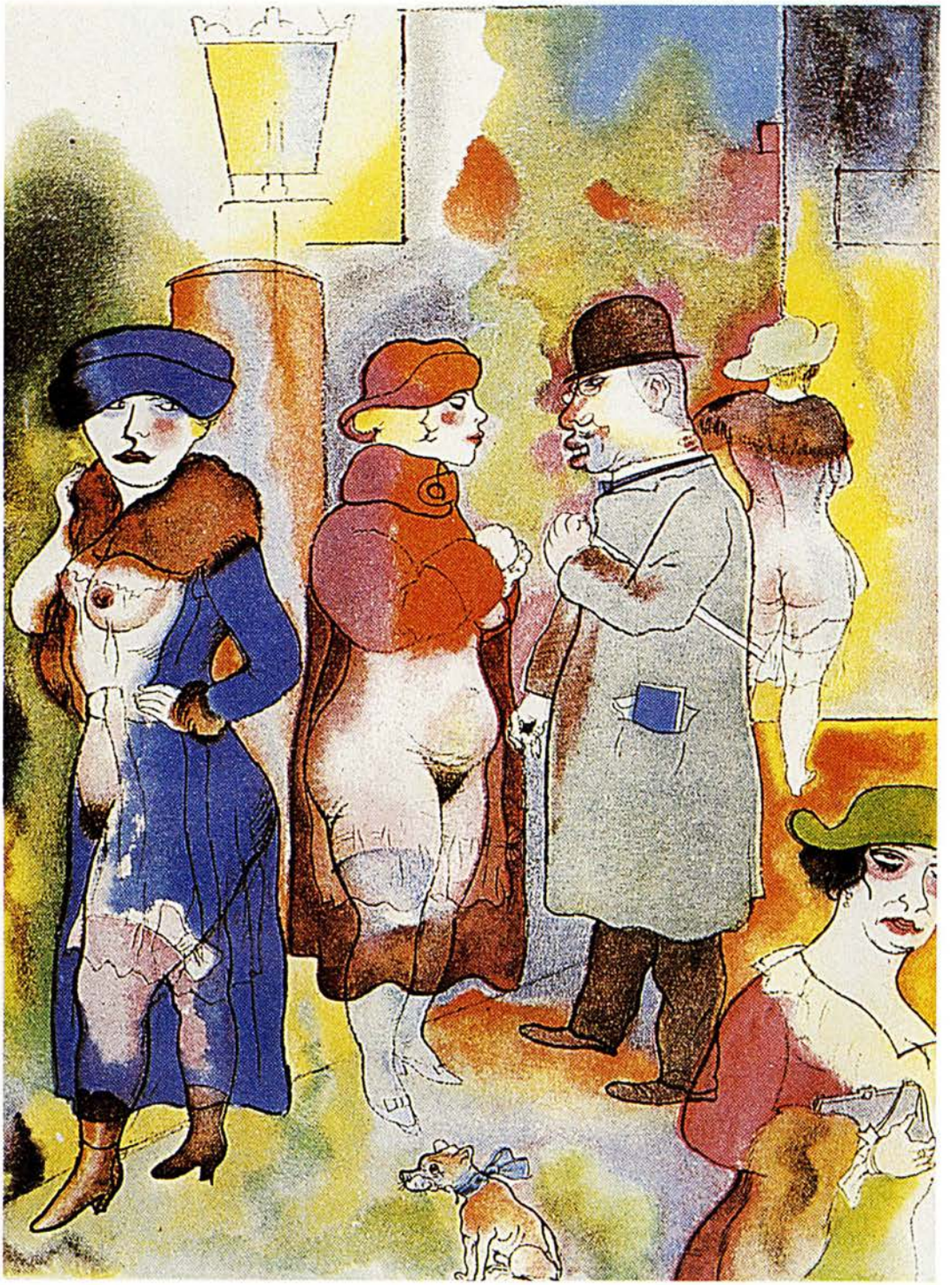
Es de esperar que estas dos exposiciones nos hagan pensar, aunque sea por segunda vez, en la relación entre el artista y la sociedad. ¿Debería ser ahora esta relación dialogal en vez de dialéctica? ¿Pero desde qué perspectiva debería buscarse este "diálogo" en una sociedad carente de estructura ideológica y de ideales utópicos? (Incluso el mercado, que antaño actuaba como una escala de valores "seguros", se ha revelado tan definitivamente caprichoso e interesado como todo lo demás). Es evidente que el arte nunca ha podido cambiar la sociedad, pero puede comunicar efectivamente conocimientos y ampliarlos en aspectos que a priori ignoramos. El arte ya no puede esconderse en una estética formalista o producir variaciones sobre la sensibilidad de lo ya "sabido". Estas son posturas privilegiadas que ahora se ven sometidas a un cuestionamiento radical. El arte tiene que encontrar nuevas estrategias de supervivencia, nuevas formas de preocupación y atención, nuevas maneras de complicar el campo referencial más allá de la caprichosa acumulación. Necesitamos obras impulsadas por un conjunto de necesidades y por una definición de cultura más abierta, que tenga en cuenta, por ejemplo, la inmediatez de otras formas culturales (el Mediterráneo, a pesar de la decadencia y la división, sigue siendo una de las mezclas más ricas que contamos, pero en general, seguimos siendo groseramente ignorantes incluso de lo que está pasando entre Turquía y Marruecos).

Pero volvamos a mi tema principal. La Neue Sachlichkeit surgió durante la postguerra de la I Guerra Mundial. Llamaba la atención críticamente ante la brutalidad, la destrucción y la degeneración que la

1. El Reichswehr era el nombre del ejército profesional de 100.000 hombres permitido a Alemania por el tratado de Versalles después de la I Guerra Mundial, fuerza de liderazgo que se convertiría en el núcleo del futuro ejército de la era nazi. (N. de la T.)



Retrato de la periodista Silvia von Harden (1926). **Otto Dix**



Crepúsculo (1922). **George Grosz**

guerra había dejado tras de sí. Desarrollaba un estilo incisivo y descarnado, intentando provocar el vómito. Había perdido la fe, pero tenía buen cuidado en evitar el abyecto cinismo. Dada la ola mortífera que se extendía ante sus ojos, ¿qué tenían que hacer, por ejemplo, ante textos como *Respecto a lo espiritual en el arte*, de Kandinsky? ¿Cómo tenían que reaccionar frente a tales propuestas, frente a la codicia de poder y la hinchada mediocridad de la clase dominante, frente a la crueldad, el egoísmo y la intolerancia que se manifestaban en todos los sectores sociales, y ante las aterradoras imágenes que los campos de exterminio habían dejado por doquier?

Los críticos han incluido en la categoría de Nueva Objetividad las obras de arquitectos como Mies van der Rohe y Erich Mendelsohn, las novelas de Alfred Döblin, la fotografía de August Sander y las películas de Pabst. En las artes plásticas se ha incluido el formalismo de la Bauhaus y al mismo tiempo la variedad de retornos al realismo (una dirección que también prevalecía en la pintura norteamericana a finales de los años veinte y durante los treinta). Meidner, por ejemplo, defiende un fanático y ferviente naturalismo; Grosz insiste en la objetividad y la claridad del diseño industrial como algo mucho más útil y eficaz que un flirteo con la cábala o el éxtasis místico.

G. Hartlaub, el crítico que organizó la Exposición de 1925 de Neue Sachlichkeit en Mannheim, veía el movimiento como una reacción contra la guerra y la revolución. Brecht también había insistido en que la guerra había sido una lección en el sentido de ver las cosas desde una nueva perspectiva. El término general de Nueva Objetividad se mantuvo, pero el propio Hautlaub dividía las reacciones en un ala izquierda y un ala derecha. La primera creía en un arte nacido de la negación del arte y pretendía dar testimonio del caos; la segunda estaba arraigada en el clasicismo y en lo intemporal. El verismo fue el término que se dio a la izquierda y Nueva Objetividad quedaba reservado para la derecha. Schad y Grossberg son quizás los principales artistas asociados al ala "derecha". Los retratos deliciosamente eróticos de Schad, de mujeres con gasas transparentes que revelan sus nalgas y senos pueden servir como ejemplo de lo que parece una sofisticada y cultivada decadencia cultural. Tienen un estilo definitivamente naïf, influido por Rousseau y ciertos géneros del siglo diecinueve como las naturalezas muertas, los retratos y los paisajes imaginarios. Hay que reconocer que Grosz no se sentía particularmente atraído hacia esos artistas. Los atacó amargamente por su falta de compromiso dialéctico, calificando su estilo de "imitación Luis Felipe". Para Brecht era un movimiento francamente reaccionario, pero había otros críticos que veían en la Nueva Objetividad una nueva delicadeza y una disposición hacia las actitudes contemplativas.

El ala "izquierda" recibió el nombre de Verismo y, naturalmente, en ella se situaban las obras de Grosz y Dix. El crítico P. Schmidt veía este ala como polémica, profunda y específicamente alemana. Les consideraba irónicos y al mismo tiempo enamorados de la verdad. Grosz manifestó que pintaba movido por la contradicción de poner su trabajo ante las narices de la burguesía para convencerles de que el mundo "es feo, está enfermo y lleno de mentiras". Dix también enfatizaba lo "feo" y las heridas que produce el contacto con la realidad. Tenían una línea manifiestamente moralista. Grosz describía su obra gráficamente como ¡un "forúnculo" en la nuca de la sociedad!

Vivir en Alemania durante el periodo que incluía la I Guerra Mundial, la República de Weimar, la II Guerra Mundial, el "nuevo comienzo" que siguió a 1945, y el periodo desde el 1949 en adelante, que vio la fundación de dos estados alemanes separados con una relación mutua determinada por actitudes de exclusión recíproca, implicaba vivir en uno de los capítulos más críticos de la historia de la sociedad burguesa. Probablemente, Grosz y Dix se veían enfrentados a más realidad de lo que nunca hubieran deseado...

Nos obligan a volver al mundo

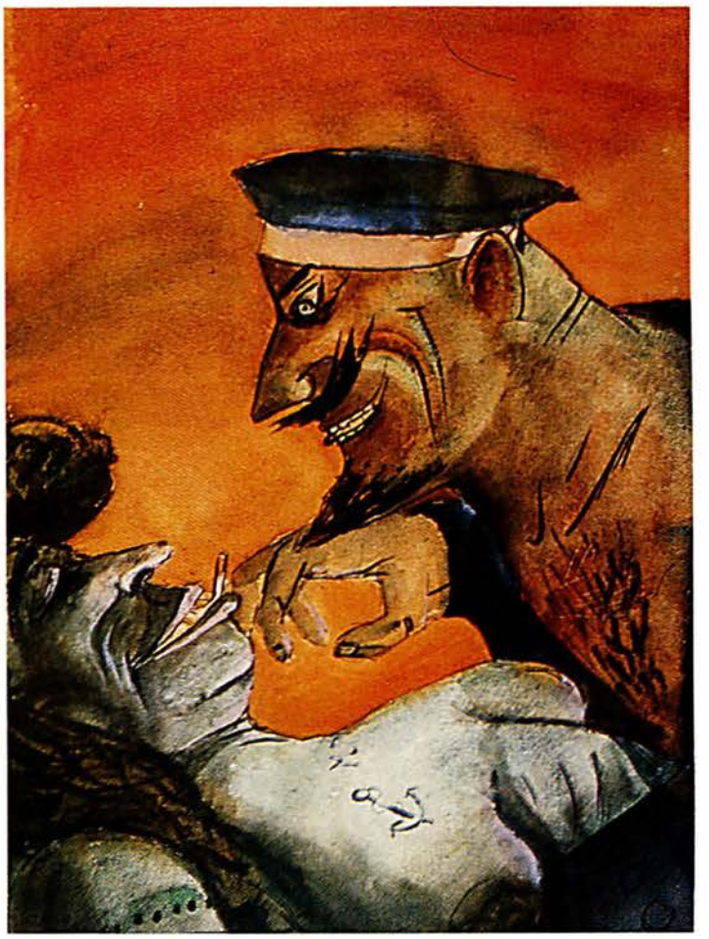
Llamaba la atención críticamente ante la brutalidad, la destrucción y la degeneración que la guerra había dejado tras de sí. Había perdido la fe, pero tenía buen cuidado en evitar el abyecto cinismo.

y se sienten claramente consternados ante lo que ven. Intentaré situar a Dix dentro de este contexto histórico. Su vida lleva todas las cicatrices y vicisitudes del periodo. Nació el 2 de diciembre de 1891 en el seno de una familia de clase trabajadora de Thuringia. Fue a la Escuela de Arte de Dresde, donde estudió hasta el estallido de la guerra. En otoño de 1914 se alistó como voluntario para la guerra y sirvió como tirador de ametralladora en Francia y en el frente ruso con el rango de cabo pero actuando como sargento. En los intervalos entre las batallas, Dix produjo cientos de dibujos con temas tales como flores sobre montículos de camposantos, amantes de pie sobre las tumbas, o las tropas de asalto surgiendo de las trincheras. Sus dibujos son duros y crueles. En ellos se le ve experimentar con el modelo cubista, el futurista y el expresionista, mezclándolos los tres. ¡Naturalmente, no tenía tiempo para pintar! Cuando acabó la guerra se autodefinió como ni pacifista ni militarista. Pero al igual que le ocurría a Beckmann, la guerra seguía siendo para él una experiencia central que satisfacía de largo el hambre insaciable de realidad del artista realista. El tema de la guerra, que continuó jugando un papel dominante en su obra hasta los años cuarenta, le ofreció la ocasión de pintar el sufrimiento del hombre en vez de comprometerse directamente en la agitación política. Se volvió hacia la pintura de la Edad Media y del Renacimiento para encontrar no sólo modelos de técnica, sino también una imaginería que diera una expresión válida a la moderna experiencia de la guerra.

Dix entró en la guerra, como tantos otros jóvenes de su época, esperando que las cosas cambiarían y que tal erupción de fuerzas elementales transformaría a los hombres y al mundo. Era un gran admirador de Nietzsche y leía *Así habló Zaratustra* una y otra vez. No en vano Nietzsche, junto con su defensa de una vida plena e íntegra, compartía esta admiración por el Renacimiento. Dix anhelaba la eliminación de la mezquindad y la mediocridad implícitas en la miserable visión de la burguesía. En 1918 era un decidido defensor de la revolución. Pero la guerra se había perdido y la revolución no se había producido. La burguesía se había visto reforzada en su mezquindad y su avaricia.

Fue este estado de cosas lo que llevó a atacar a los gorrones, los corruptos, los explotadores, los caciques y los intermediarios con tan evidente vehemencia y amargura. Pintaba el poder: frío, vacío y cruel. Incluso en un texto posterior se puede apreciar su intensa rabia y la pasión contenida tras sus palabras: "El arte actual está subordinado a la clase burguesa y desaparecerá con ella: el pintor -posiblemente sin que él mismo lo quiera- no es más que una fábrica de billetes de banco, una máquina de acciones de la cual se sirve el opulento explotador y petulante de lo estético para poder invertir su capital de forma más o menos lucrativa, para mostrarse ante la sociedad y ante sí mismo como un mecenas de la cultura... El culto al individuo y a la personalidad al que se someten pintores y poetas y que ellos mismos, según sus particulares dotes, todavía incrementan con su charlatanería, no es más que una invención del mercado del arte. Porque cuanto más genial es la personalidad, mayores son los beneficios". (G. Grosz, *En lugar de una biografía*, GG, Barcelona, 1977, p.19). Esta observación podría aplicarse igual al momento actual, si bien pocas personalidades de los medios de comunicación del mundo del arte podrían calificarse de "geniales".

Así, Dix empezó a odiar lo que previamente había admirado. Se convirtió en un agudo observador, siempre amargo y ocasionalmente cínico, de la comedia humana. No hay más que ver los retratos realizados en esos años para intuir el proceso. Los fechados antes de 1914 tienden a pintar figuras deseables, bacanalísticas, mientras que los de después de 1919 sólo muestran corrompidos desechos humanos. En *Tres prostitutas en la calle* (1925), por ejemplo, las caras de las mujeres



Marinero y chica (1926). **Otto Dix**

Eldorado (1927). **Otto Dix**

Retrato de la bailarina Anita Barber (1925). **Otto Dix.**

George Grosz.

son casi animales y una de ellas lleva un monstruoso objeto fálico en la mano, situadas ante un escaparate donde un pie inmenso aplasta el globo del mundo. Los retratos casi podrían considerarse como estudios de casos clínicos, no de individuos sino de la enfermedad generalizada y la decadencia en el núcleo de la sociedad. Pienso por ejemplo en el descomunal *Retrato del Actor Heinrich George* (1923), hinchado como un grueso pavo, colérico y voluble; o el extraño *Retrato del pintor Adolf Uzarski* (1923) con su cuerpecillo, las desproporcionadas manos y el pelo de casi los mismos tonos verdosos que el edificio que se hiergue tras él; o el *Retrato del marchante de arte Alfred Flechtheim* (1926), con un cuadro cubista en la mano y otro colgado en la pared tras él. Comparemos estas obras con su extraordinario autorretrato como soldado de 1914 -expresionista, violento y enérgético- y la diferencia es muy clara. Dix explota sus temas con una cierta malicia crítica. Pero su técnica le da también distancia y desapego. Registra la diversidad, la violencia acechante y la grotesca grandeza de la naturaleza humana. Los evoca tal como Sherwood Anderson utilizaba en aquellos mismo años la figura de lo grotesco en su novela *Winnesburg, Ohio* para tratar con los individuos aislados y fracasados que se aferran desesperadamente a una sola versión de la verdad.

La visión de Dix, aunque no excluía las afinidades políticas, rechazaba resueltamente cualquier compromiso con una línea de partido determinada. Pese a ello, su postura fue considerada altamente sospechosa por lo que al régimen se refería. Los nazis continuaron acosándole y victimizándole con la destitución, las detenciones y la difamación, garantizando así el fin de su carrera y de cualquier posible reconocimiento público (había sido profesor en Dresde desde 1927). Una de sus obras, *La trinchera* (1923), se convirtió de hecho en un icono central de la campaña nazi contra el arte degenerado.

Una vez liberado tras la detención, Dix se retiró a la calma del sur de Alemania, donde pintó paisajes y alegorías políticas como *Cementerio judío de Randegg* (1935), *Triunfo de la muerte* (1934/35), o *Flandes* (1934/36). De todas maneras, la calma era relativa, pues en 1939 fue detenido temporalmente bajo sospecha de estar implicado en un atentado contra la vida de Hitler. La única protección oficial que tuvo fue la de Franz Leck, un amigo y profesor de la Academia de Berlín. En 1945, a la edad de 54 años, fue llamado a servir en la milicia y cayó prisionero en Alsacia. Este doloroso acontecimiento quedó registrado en su *Autorretrato como prisionero de guerra* (1946). En *Crucifixión de Cristo* (1946) muestra su voluntad de utilizar la pasión de Cristo como tema y confirma su constante tendencia a emplear fórmulas tradicionales para encapsular experiencia contemporánea. En los últimos años de la guerra abandonó el uso de barnices en favor de una expresiva pintura *alla prima*.

Después de la guerra, en una de esas características ironías del destino, le cubrieron de honores, considerándole uno de los héroes que habían resistido contra los nazis en defensa de los valores tradicionales de la cultura alemana. Dix murió en Singen el 25 de julio de 1969.

La primera exposición de Neue Sachlichkeit tuvo lugar, como ya he dicho, en el Kunshalle de Mannheim, en 1925. A Beckmann, Grosz y Dix les dedicaban lugares destacados. La muestra contaba con cinco obras de Beckmann, si bien él no se consideraba como miembro plenamente arraigado en el grupo. El veía el movimiento como una combinación de *Gegenstandlichkeit* (arte figurativo) y *Genauigkeit* (precisión). Hablaba de una "objetividad trascendental" como principio de su arte, una objetividad dirigida hacia la cara interior del hombre. El concepto de "objetividad" incluía a la vez visión y realidad. Pretendía mostrar cómo brilla la metafísica a través del mundo físico. Para esos pintores, los objetos eran importantes porque se manifestaban como la última entidad fija que uno podía captar en medio del colapso general de los antiguos valores de la religión, la filosofía y la política. Así pues, los objetos aparecían cargados de alusiones ocultas.

La Nueva Objetividad no es sólo un estilo de las bellas artes sino el nombre de la actitud que se apoderó de Alemania después de la I Guerra Mundial. La diferencia entre los dos sentidos del término (el estético y el uso social, más generalizado) estriba en el hecho de que el estilo revela repetidamente lo que el "estado de ánimo" niega. La perspectiva "objetiva" es una peculiaridad de los hombres de negocios y los ingenieros que no pueden cometer errores. En su mundo, la máquina se convierte en símbolo del perfecto funcionamiento del sistema. La muerte y la enfermedad ya no son consideradas como parte del destino humano. La pobreza es inaceptable. Los sentimientos son interferencias y el amor está li-

mitado al sexo. Si el artista hubiera adoptado esas mismas actitudes respecto a la pintura de un modo "objetivo", seguramente habrían resurgido todos los elementos absurdos, subjetivos e incontrolables.

En los años veinte, un cabaret de Berlín lanzó una canción titulada *Hay objetividad en el aire*. No sé si era una canción especialmente buena o si tuvo mucho éxito, pero hablaba de aviones, discos y coches. Todas esas cosas dejaron claramente su huella en aquella era. El progreso triunfante de las máquinas parecía irresistible. ¡Había una nueva era a la vista! No está de más recordar que en Estados Unidos, el movimiento precisionista abordaba una representación similar, aunque en cierto modo más irónica, de las premisas de la nueva era maquinista, una ironía claramente patente en los títulos que elegían para obras tales como *Classic Landscape* (Paisaje clásico)[2], que mostraba una nueva nave industrial ferroviaria, o *My Egypt* (Mi Egipto)[3], donde el tema era un silo de grano que parecía simbolizar el deseo de Norteamérica de poseer sus propios monumentos históricos...

Pero al mismo tiempo, en medio de aquel optimismo ante la revolución industrial, no debe olvidarse que hacia el final de la Primera República alemana, seis millones de personas se habían quedado en la calle. Eran tiempos inestables y la incertidumbre produce una cierta nostalgia. El pasado era criticado, pero también representaba una cierta sensación de énfasis y exuberancia. Representaba patriotismo y *pathos*. Representaba el imperio alemán y su ferviente sentido del deber, al que los expresionistas habían expuesto su igualmente ferviente sentido de la libertad. Significaba guerra y victoria, pero también finalmente derrota. Reivindicaba la lucha en las trincheras y el valor. Rememoraba al mismo tiempo un celoso idealismo y una multitud de mortíferas balas y granadas. Provocaba una contradicción entre la voluntad del individuo y la maquinaria bélica. Y confrontaba las aspiraciones del hombre con el opresivo progreso de la tecnología. En resumen, las máquinas habían acarreado destrucción.

Esto me lleva de vuelta al Dix que confrontaba las máquinas con el estilo de los antiguos maestros. Había sufrido los avances y las invenciones letales en sus mismísimos huesos. Los había visto escaparse de todo control. Sheeler y Demuth, los dos pintores precisionistas a cuyas obras aludía más arriba, eran ambiguos respecto a las posibilidades del progreso tecnológico. Pero Dix sabía que una de las cabezas del progreso era definitivamente monstruosa. Optó por oponer la técnica manual a la tecnológica. La fotografía es un rival peligroso de la pintura figurativa. Dix compensa su influencia produciendo imágenes cuidadosamente fotográficas. Demuth y Sheeler hicieron algo similar, renunciando a las fotos para mostrar una imagen aún más perfeccionada y "precisa". Dix acompañaba su inventiva con la perfección técnica. Desafiaba los supuestos relativos a la perfección técnica de la fotografía con la siguiente observación: "La fotografía nunca puede registrar más que un momento (y sólo desde el exterior). Nunca puede crear formas específicas y personales, pues esta capacidad depende del poder artístico y la intuición del pintor. Así, cien fotografías de una persona sólo ofrecerían cien visiones momentáneas, pero nunca el milagro de la totalidad". (Dix, *Gedanken zum Portratmalen*, Internationales Badense Zietschrist, marzo 1955, pp.59-69). En otras palabras, Dix creía que las ideas y la intuición personal podían triunfar sobre la perfección de la foto.

El nombre del estilo nunca apareció con una etiqueta clara. Los críticos lo atribuyeron a la obra de esos artistas hacia 1925 como un término conveniente. La distinción que se hace en los análisis finales entre los veristas (Dix y Grosz) y los realistas mágicos (Raderscheidt, Oelze, etc...) es más confusa que esclarecedora. Aunque las perspectivas son distintas, la distinción "izquierda-derecha" parece bastante inadecuada. Nadie discutiría el radicalismo de la obra de Grosz con su violento ataque al capitalismo, o en ese sentido, el de la menos dogmática pero igualmente corrosiva forma en que Dix desenmascara la naturaleza en su obra. En efecto, este aspecto constituiría la esencia de la obra de estos dos artistas. En cambio, los realistas mágicos carecen de ese sentido de la historia. Presentan un tiempo suspendido. El espectador genera su propia lectura ante esas impecables escenas callejeras y paisajes donde el lúcido orden de las cosas no aparece como algo amenazado ni tampoco le resulta amenazador.

Los pintores de la Nueva Objetividad hacían la guerra en dos frentes:

Fuerza y gracia (1922). **Otto Dix.**

al utilizar una técnica basada en los antiguos maestros de la pintura -en muchos casos, aprendiéndola por sí mismos- luchaban contra la tecnología de la era de las máquinas, pero al imitar la perfección de la última, se volvían contra la naturaleza. Estaban comprometidos en la lucha de una batalla perdida. A finales de los años veinte, la mayoría de ellos abandonaron su estilo moderadamente preciso en favor de formas más suaves. De pronto volvían en oleada los estados de ánimo, las sensaciones y el sentimentalismo. A finales de la década, las restricciones eran tan extremas que estalló el caos emocional. Es posible que incluso antes de que el nacionalsocialismo pudiera destruir a aquellos pintores, ellos ya hubieran zozobrado en sus propias contradicciones. Dix, observando retrospectivamente el estilo preciso de su obra en los años veinte y treinta, haría el siguiente comentario: "Una vez has empezado, ya no hay vuelta atrás, y los errores sólo pueden corregirse con dificultad. Y además, el hecho de que haya una proporción tan grande decidida a priori supone que la propia originalidad está claramente restringida". (O. Dix, *Ein harter Mann, dieser Maler, Diplomatischer Kurier*, Koln, 1965, pp. 731-45).

Vale la pena mencionar brevemente el ataque que Hitler hizo en los años treinta contra lo que él llamaba "arte degenerado". Era un ataque dirigido contra todo el movi-

Dix enfatizaba lo "feo" y las heridas que produce el contacto con la realidad. Grosz describía su obra gráficamente como ¡un "forúnculo" en la nuca de la sociedad!

2. Pintado en 1929 por Charles Sheeler (1883-1965). (N. de la T.)

3. Pintado por Charles Demuth (1883-1935) en 1927. (N. de la T.)

El salón I. **George Grosz.**

Transeúntes (1921). **George Grosz.**

miento moderno, impresionantemente completo en su alcance, pues incluía a Itten, Moholy Nagy, Ernst, Dix, Grosz, Metzinger, Nolde, Kandinsy, Marc, Lissitsky, ¡e incluso al propio Picasso! Todos estos nombres eran vilmente desacreditados en la Exposición de Munich de 1937, donde había largas colas de gente esperando su turno para entrar y burlarse. Fue un golpe mortífero dirigido contra el arte moderno y tuvo un éxito considerable. El catálogo intentaba hablar de las obras calificándolas de "indignas" o de "retorno al barbarismo". Era de esperar que esos mismos artistas, a partir de 1945, serían súbitamente reconocidos como la buena conciencia de Alemania en sus horas más oscuras. Los críticos que defendían esta posición hacían deliberadamente todo los posible para establecer los lazos del arte alemán con su tradición de los años veinte. Pero también es interesante notar que en una atmósfera dominada por la guerra fría, el acento estaba puesto en emparentar el "castaño" con el "rojo", en comparar los productos del realismo socialista con los del nacionalsocialismo y en intentar estigmatizarlos como fenómenos gemelos. Por eso la Neue Sachlichkeit tendía a ser rechazada como un movimiento regresivo, inadecuado para la nueva visión de la vida que se estaba planteando.

Goebbels optó por inaugurar la exposición el día después de que se abriera la Gran Exposición Alemana. La Exposición de Arte Degenerado tenía el claro objetivo de representar al deshonra. La muestra tuvo lugar justo en el momento de triunfante euforia que impregnó la fase ascendente del fascismo. Quizá resulte interesante especular si fue un gesto inteligente. Es evidente que la masa de la sociedad se veía a sí misma cada vez más marginada y alienada de una cultura que hasta entonces había considerado patrimonio de la humanidad en general y

George Grosz.

Era de esperar que esos mismos artistas, a partir de 1945, serían súbitamente reconocidos como la buena conciencia de Alemania en sus horas más oscuras.

que el apoyo económico de la cultura burguesa había empezado a confinar a un círculo cada vez más pequeño de expertos. La Kampfbund fur Deutsches Kulture (La Liga de Lucha por la Cultura Alemana) ponía en la picota en varios folletos al arte del momento. Hablaban de decadencia y degeneración, yuxtaponiendo, por ejemplo, las pinturas expresionistas con fotografías de incapacidades físicas y deformidades reales. Reivindicaban un arte que tratara la "suprema expresión de la existencia nacional". ¡Una tarea que no era en absoluto fácil de realizar! Incluso Nolde, que había sido miembro del partido nazi desde 1920, vería atacada su obra como defensa a la cultura alemana. Estaba claro que los nazis querían limpiar la casa de arriba a abajo. Optaron por un movimiento negativo que resultaba muy eficaz a la hora de integrar a la masas. Pero no era esta la única opción posible. Una lucha en favor del arte moderno podría haber ganado adeptos entre las educadas clases medias y haber representado un "nuevo comienzo y un paso adelante en la esfera intelectual". Goebbels -el único tecnócrata de todo el equipo- podría haber sido el director ideal para una tal operación. En cualquier caso, él ya se había dado cuenta de que no podía esperarse ninguna segunda gran versión propagandista de la "cultura dirigida". Tampoco es probable que una política cultural flexible y un panorama artístico más abierto pudiera haber obrado en favor de su versátil control de los *media*; precisamente porque el ejercicio de este control habría tenido que ocultarse tras la fachada de una vida cultural relativamente libre. La Exposición Futurista de 1934 en Berlín ya había llevado el problema a un punto crítico. Después de todo, era la exposición de un aliado. Hitler atacó a los corruptores del arte, los anti-tradición, refiriéndose a cubistas, futuristas y dadaístas calificándolos de intolerables "tanto desde un punto de vista racial como nacional". Vaticinó que "se verán excluidos de lo que probablemente será la más grande asignación de encargos culturales y artísticos de todos los tiempos, y nosotros pasaremos la página como si ellos nunca hubieran existido". (¡Artistas de la Expo, tomen nota!) Y al mismo tiempo, tal vez refiriéndose a la Neue Sachleichkeit, atacaba lo que él llamaba "el surgimiento de chiflados que miraban hacia atrás". No era un argumento muy sutil, pero por lo menos estaba bastante confuso...

Las 730 obras de arte que había en la Exposición de Arte Degenerado habían sido seleccionadas y agrupadas en distintas secciones, y cada una de las secciones tenía el título escrito en negrita en la pared. Los títulos llamaban ciertamente la atención: *Burla a la feminidad alemana*, *Difamación de los héroes alemanes de la I Guerra Mundial*, *Destrucción del último vestigio de la conciencia de raza*, *Completa locura*, y así hasta la náusea. Los títulos incluían el nombre del artista, el título de la obra, el año de composición y el precio de venta (este último era causa de la hilaridad general). El catálogo de la exposición citaba discursos de Hitler, yuxtaponiendo reproducciones de obras de arte moderno y de obras de pacientes mentales. Texto y pinturas se abarrotaban indiscriminadamente para lograr un efecto emocional de disgusto e indignación. Los textos estaban escritos con tipografías que recordaban las de los textos constructivistas y expresionistas. Después de la exposición se celebró una subasta en Suiza para obtener el máximo beneficio de las obras que estaban más de moda. Después de la subasta, varios miembros del partido, entre ellos Goering, dispusieron a su gusto del resto. La leyenda era que las obras restantes fueron quemadas, pero hoy hay indicios de que no fue esto lo que ocurrió realmente y de que la quema fue más bien simbólica. En cualquier caso, resulta estremecedor imaginar tal acto masivo de autoengaño colectivo.

He empezado este artículo reconociendo que la relación entre arte y política se ha convertido una vez más en un tema crucial en la actualidad. Dejando a un lado la cuestión de la moda cíclica, digamos simplemente que lo que está en cuestión es cómo articularlo y cuáles son los temas a atacar. Parece claro que el punto de vista dogmático y el ideologista son demasiado simplistas y parciales. No dejan espacio para el diálogo. Para utilizar un término peligrosamente de moda, quizá necesitamos algo semejante a una metodología dialógica deconstructiva. Marcuse señaló ya en los sesenta que todo criticismo puede ser finalmente absorbido y neutralizado por un sistema liberal. El artista no necesita tanto instruir, subrayar e insistir como sobre todo abrir nuevos caminos para desarrollar nuestras relaciones dentro del sistema. No puede limitarse a ilustrar una declaración, ya que la obra acaba volviéndose flácida y descriptiva. Beuys, por lo menos, hace un esfuerzo, aunque mucho de lo que dice lleva cierta carga pomposa. En un texto escrito para Documenta 7 (1982) y titulado *Llamada a una alternativa* dirigida a toda la gente de la esfera cultural europea, sitúa lo que él considera los temas principales. Las relaciones entre Este y Oeste, Norte y Sur deben reexaminarse en términos de coexistencia y cooperación. Los síntomas de esta crisis son definidos por Beuys del modo siguiente: a) la amenaza militar; b) la crisis ecológica; c) la crisis económica; d) la crisis de conciencia y significado. Las causas de la crisis pueden situarse en los roles acordados para financiar y en el estado. Y la solución implica una revolución conceptual, un replanteamiento correctivo de los conceptos que comprendiera la oportunidad del individuo de desarrollar libremente sus facultades y de poderlas utilizar para un objetivo significativo. Estos son temas muy amplios, que exigen una continua y compleja actividad creativa si tienen que ser realizados con la eficacia suficiente como para implicar la convicción y energía necesarias para comprometernos en dicho cuestionamiento.

Parece como si hubiera una gran distancia entre esto y la Nueva Objetividad, pero de hecho, sólo la actitud ante la realidad y la naturaleza del compromiso han cambiado. ■

Traducción: Isabel Núñez

Torre de Telefónica, Barcelona.

ARXIU IMPUSA E. MAYNÉS

SANTIAGO CALATRAVA

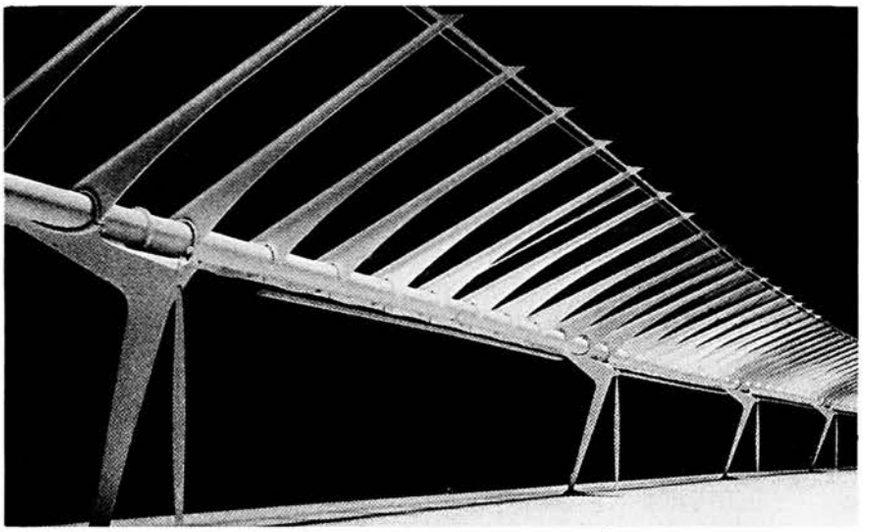
Es probable que lo último que descubra el habitante del fondo del mar sea el agua. Cuando empecé a pensar en Santiago Calatrava fuera de una publicación especializada, comencé a recorrer las sensaciones y las imágenes inmediatas que me traían sus trabajos, y no atinaba a encontrar el vehículo para hacerlo relato. Además pensaba: ¿para qué puede *servir* que el lector con inquietudes generales tenga una aproximación a Calatrava-arquitecto? Sin embargo tenía, casi con seguridad, la sensación de que entre los pliegues de Calatrava-obra había algo mágico, algo útil, la posibilidad de una contraseña para transgredir las tribus culturales, para trasponer esa ley de cierre con que cada disciplina habla sólo a sus hijos. Una señal de humo en la pradera. Si seguimos así, vamos a terminar atribulados de tanta tribu. **Por Claudio Etcheverry**

Hace muy poco nos escapamos con un amigo una mañana para ir hasta las Ramblas a comprar unos discos. Al entrar a Barcelona, y desde la autopista, avistamos la explanada del Anillo Olímpico. Él exclamó: "*¡Qué hermosa torre! ¿Qué es?*". Era la Torre de Telefónica, de Santiago Calatrava.

Como vi que su admiración era franca, directa, visceral, y carecía tanto de las trampas del siempre engañoso sentido común cuanto de la formación académica que lo autoriza, me quedé perplejo... hice un trapecismo de palabras entre *academia* y *accadere* en italiano (¿qué es lo que las academias no permiten que *acontezca*?)... hasta que me acordé de unas palabras de Félix Candela en una entrevista: "*¿Sabe usted?*", decía, "*lo que pasa ahora es que se hace pintura para pintores, música para músicos y arquitectura para arquitectos..., y nadie se acuerda de la gente*".

También me vino a la mente la linealidad de Aristóteles. En su *Poètica*, Aristóteles dice: "*Aprender una cosa es el mayor de los*

Félix Candela desarrolló la mayor parte de su obra en México. En la foto, junto a Santiago Calatrava en 1987.



Los puentes saltan los ríos y así resultan figuras longitudinales. Éste reconoce el vacío que salva como parte de la composición y dialoga su simetría con él. No huye hacia los extremos: se mira en el río. Es como un sofá que descansa, sin el vértigo ancestral que dan los puentes. Calatrava, 1988.

placeres, no sólo del filósofo sino también de todos los demás, por muy pequeña que sea su capacidad; la razón de nuestro gozo en ver la pintura es que, al mismo tiempo, uno está aprendiendo, captando el sentido de las cosas, es decir que el hombre este es así o de otro modo".

La exclamación de mi amigo era -yo no tenía dudas- sincera. Y era la genuina expresión de un profano. Precisamente en su sentido literal, profano puede entenderse como "fuera del templo". Me preguntó qué opinaba de la Torre: *"A vos"*, necesitó, *"¿te gusta esa torre"*. Ahí empezaban a complicárseme las cosas. (Yo, el impostor, descoyuntado entre fuerzas diversas, y con la típica suerte de los impostores, mucha más que la que nuestros verdaderos méritos concitan).

Cada vez que veo trabajos de Calatrava, me lo imagino jugando. Me lo invento, jugando con las armas del experto, pero jugando. Jugando a entrar en el espejo y ver el mundo desde allí. Desde otro lugar este mismo mundo debe ser muy diferente. Tampoco puedo precisar si Calatrava me gusta, en un sentido restringido, y tal vez sea esto lo que menos me preocupe. Lo que sí me pasa es que me ocupa, y miro sus trabajos con tensión de exegeta, porque siento que todo aquello no es un capricho, que hay algo allí emitiendo un mensaje.

La operación mental de Calatrava circula arriesgadamente entre un **racionalismo extremo** (un racionalismo que no sacrifica ni una nada de rigor) y una formalización no-obvia. Es decir, que se toma el ingente esfuerzo de no vestir a la moda, en un momento teórico y crítico de máxima fragmentación, donde la Nave de los Locos está a la deriva y a nadie pareciera corresponderle el dudoso derecho a timonearla.

Porque si lo pensamos un poco, es frecuente que la originalidad se manifieste sólo como una elección entre una serie restricta de opciones rígidamente establecidas de antemano. Me resulta curioso que de los amigos que llevan coleta, ninguno lleva dos. En arquitectura es muy parecido. Pues si lo original es crear -precisamente porque es traer a la realidad algo que en la realidad no estaba-, crear es un riesgo, y jugar a crear *otra* realidad, puede ser una osadía que sólo un destierro puede conjurar.

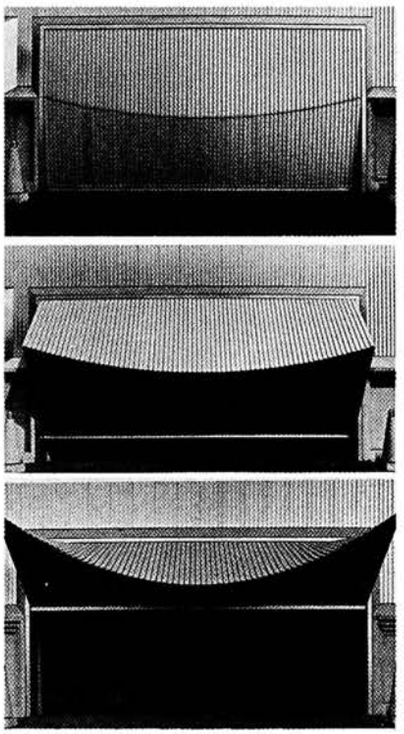
Metodológicamente, no puedo pensar en ningún campo del conocimiento sin concebirlo como un campo denso y continuo. Denso, pensando que siempre entre dos conocimientos hay otro; y continuo, porque supongo que todos los arquitectos saben de todos los arquitectos. Así, la operación de Calatrava tiene antecedentes. Los traigo aquí porque con su contigüidad quiero aventar espectros. Pienso en Félix Candela, y pienso en Carlo Mollino, pienso en Maillart, aunque evito hacer de la busca al origen el centro de la contemplación, para no perderme en el vértigo de establecer los datos filiatorios con precisión ni desplazar el problema del análisis ocupándome más del padre que del hijo. Y pienso en ellos porque acuden, porque son una conexión sensible y vital, no una construcción de referencias bibliográficas de fervor clasificatorio.

En Candela, la exploración se centra en las posibilidades físicas de un puñado de recursos formales. En Mollino, en cambio, se debaten pulsos críticos que nacen desde polos diferentes y opuestos. Pulsos que no son en modo alguno ajenos a las luchas editoriales por la primacía crítica en la Arquitectura como disciplina. Mollino cumple con el Padre, y juega a solas. Ejecuta con buena mano lo que le dictan los dueños de la Razón, los que dicen qué es y qué no es Arquitectura.

Por un lado, Carlo Mollino se esfuerza por concebir el programa *racionalista* de su época, dentro de un cubículo monacal, ascético, desangelado. Tras conseguirlo, reflexiona sobre ello: *"... dove si vive male"*, dice. Frecuentemente, los dioses nos castigan cumpliendo nuestros deseos. Por otra parte, Mollino juega a crear otra realidad, cambiada, escondida, inexistente. Una realidad del truco, de la poesía, del invento. Como dice Borges:

El Bac de Roda es un *lugar*, acentuado por la indicación de dos suaves balcones bajo los tensores. Calatrava, 1985-87.

Iglesia de San José Obrero. Canadá, 1959.



La metamorfosis de la puerta en escultura, como aquella magia simple de la papiroflexia. Fábrica Ernsting.

(...) Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.

Si observamos la marquesina de Calatrava en la Oficina Postal de Lucerna, trabajo de 1983, hay una sutil descomposición de partes y una ingeniosa alteración del *orden,* sin que por ello haya concesiones gratuitas. La alteración principal no proviene del recuento de partes -que en todo caso serían las mismas necesarias para cumplir con el programa en el supuesto de hacer una marquesina *normal* (¿o debiera decir *histórica*?)- sino que deviene del lugar que ocupan. La parte opaca, sólida, más pesada, está alejada del edificio, del que tendría que asirse por miedo a caer. No obstante, se halla sostenida como por arte de magia, merced a una sucesión de barras que llevan con transparencia la lógica de lo uno a lo otro. Hubiera sido mucho más fácil, es verdad, hacer una plancha de hormigón, confundiendo arquitectura con "cubrirse de la lluvia". Confundimos frecuentemente *normal* y *común.*

En la solución propuesta para las puertas de la fábrica Ernsting, Calatrava da un salto y cuestiona la puerta en tanto que objeto conocido. La reencuentra en otro lugar, juega con ella y nadie le dice lo que una puerta *es.* La puerta es para él un plano, luego es un volumen, es una secuencia infinita de posiciones, una invitación a entender una metamorfosis. Si decimos "plano de apoyo" abarcamos mucho más que si decimos "mesa". La palabra puede ser ventana o cárcel.

Podríamos pasar minuciosa revista a sus últimos trabajos, para que nadie dude de que los conocemos, de que estamos al día. Sin embargo, quedarnos con un puñado de sensaciones vagas quizá nos permita encontrar en las imágenes aquello que mejor resuene en cada quien, para que circule la interpretación sensible, ocupando las antiguas posiciones de la acumulación del saber libresco.

El principio de *una* belleza está tan arraigado, como discutido es si el arte es mimesis o no. La aproximación a los recursos naturales, a las formas orgánicas, se aleja de la abstracción, es decir, de un logro humano. Pero hasta Mallarmé dice: *"No se puede escribir poesía con ideas; hay que hacerlo con palabras"*, como si el hiato que se produce fuera un paso atrás en el ir de la pura idea a la substancia. Como operación mental -y fundamentalmente como juego- el diseño son las líneas de concepto donde apoyar la materia, y una de las claves del juego es que escape a las reglas.

No hay proyectos grandes o pequeños, todo depende de la profundidad con que se los explore. En el caso del puente de Bac de Roda, hay una decisión para que sea un *lugar,* porque en la percepción se integran dos puentes haciendo sólo uno; dos, como dos volúmenes virtuales frente a frente. También en el del barrio de Austerlitz -el Pont Gentil-, la elección de una forma satisface plenamente la función a que se destina, tanto como se satisface y se consagra a ella misma. Lo mismo en Sevilla.

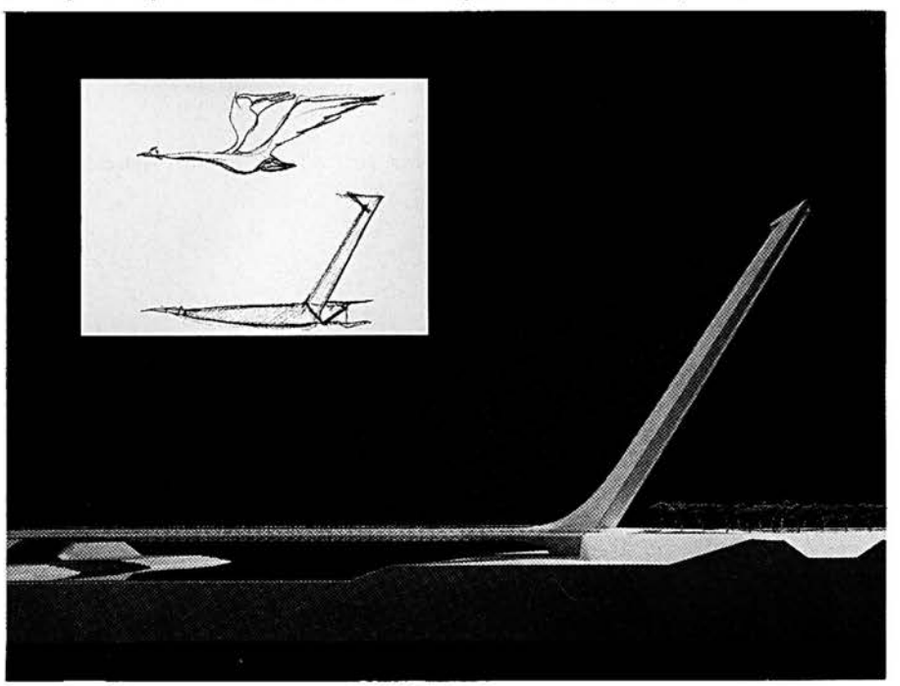
¿Qué es entonces lo que inquieta? ¿Dónde está el gesto que lleva la respuesta a otro lugar desde donde nos sorprende? Calatrava, hombre de este mundo, necesariamente *olvida* lo que conoce, soslaya parte de lo que sabe, y vuelve a empezar. Juega. Me imagino que juega a un idioma y a unos signos que le son suficientes. Crea sus reglas, modela partes y agrega, responde a lo mínimo y al todo. Lleva los proyectos a la máxima expresión que pueda encontrarles. No cumple con el Padre, al menos no con el Padre que muchos le proponen tener.

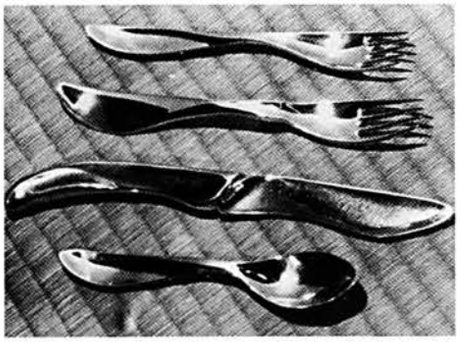
Señalar que sus soluciones son innecesarias, que ese malabarismo es impropio, es suponer que existe un puente perfecto desde la eternidad, unas respuestas materiales perfectas, y que no había motivo para apartarse de ellas. Pero, ¿de qué formas estamos hablando? Esto es tan falso como restrictivo. Lo cierto es que aquí hubo un juego en el soliloquio del autor que impuso sus leyes a la realidad (por no hablar de *razón,* que sería demasiado revulsivo) con estatuto de realidad en toda regla. *Su* realidad. El salto al vacío no se salda con una nueva Ley que se imponga o se acate en un nuevo orden de vencedores y vencidos: se salda solamente con un nuevo puente, con un edificio más. No se trata de cambiar de dioses. Y el otro, el que está enfrente, precisamente es *otro.* Como operación, **muchas modernidades han sido necesariamente intolerantes.**

La pregunta de mi amigo me había descalabrado de tal forma, que me preguntaba entre qué fuerzas me encontraba escindido. Se agolpaban en mi recuerdo reciente los artículos de prensa contra la Torre de Calatrava. Recuerdo con simpatía las diatribas contra Gustavo Eiffel, aun cuando París no sería el que es para nosotros sin aquel enorme hito de metal.

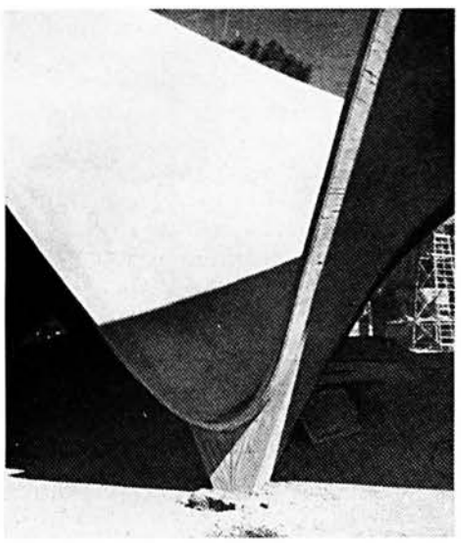
"Nosotros, escritores, escultores, pintores, arquitectos, amantes de la belleza de París, hasta ahora intacta, protestamos enérgicamente en nombre del gusto francés, con el

Como en un arpa abierta, los tensores comprimen hacia abajo el fuste en la potente imagen de lucha que da el puente de Sevilla sobre el Guadalquivir. Calatrava, Sevilla, 1992.





Calatrava explora el tema de los cubiertos con un criterio semejante al planteo óseo y ergonómico que de ellos hace Mollino. Aquí, bocetos de Carlo Mollino.



Detalle que da Félix Candela a un velo de hormigón que descansa sobre un apoyo. Aunque del mismo material, piel y hueso se leen voluntariamente diferenciados. Candela, 1958.

cual no se ha contado, contra la erección en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel, que el público maligno, inspirado a menudo por el sentido común y el espíritu de justicia, ha bautizado ya 'Torre de Babel'. ¿Seguirá asociándose la ciudad de París a la imaginación barroca y mercantil de una construción (o de un constructor) de máquinas, para ensuciarse irremediablemente y deshonrarse? Porque la Torre Eiffel, que no desearía para sí ni siquiera la comercial América, es la deshonra de París, no lo dudéis. Es necesario para poder darse cuenta de lo que se nos prepara, figurarse por un instante una torre vertiginosa y ridícula que domine París, como una gigantesca y obscura chimenea de fábrica; todos nuestros monumentos humillados, todas nuestras arquitecturas disminuidas hasta desaparecer en este sueño estupefaciente. Y durante veinte años, veremos prolongarse como una mancha de tinta la odiosa sombra de la odiosa columna de hierro remachado. A Usted, señor y querido compatriota, a Usted que ama tanto París que la ha embellecido, pertenece el honor de defenderla una vez más. Y si nuestro grito de alarma no es oído, si nuestros razonamientos no son escuchados, si París continúa con la idea de deshonrar París, Usted y nosotros, por lo menos, habremos hecho oír una protesta honrada". (Carta a Alphand, comisario de la Exposición Universal de París).

El documento que un grupo de intelectuales dirigió al alcalde de Barcelona con motivo de la inclusión de la Torre en el área del Anillo Olímpico, rezaba:

"Es evidente que el arbitrario emplazamiento de este monolito-escultura al servicio de la Telefónica en un ámbito previamente proyectado de manera unitaria, es un error gave. Rogamos al Alcalde de Barcelona y a la Telefónica que reconsideren la situación y que restituyan a la explanada el carácter original del proyecto"

Como mencionó la prensa de esos días: *"Otra de las críticas de los autores del Anillo Olímpico contra la Torre de Telefónica es que el singular diseño de ésta, tan alejado de la concepción general del área, podría convertirse fácilmente en el principal símbolo iconográfico de la montaña olímpica, cuando en realidad no forma parte del diseño original"*. ¿Acaso aquella explanada entrará en la memoria sólo por esta Torre? ¿"Nuestro París" tiene un correlato en "nuestra Barcelona"? No obstante, también dentro del conjunto hay edificios que optaron por jugar hacia afuera, dejando ver un "nosotros" con muchas fisuras. El edificio que proyectó Bofill se escinde claramente del conjunto, pero habla todavía un idioma formal conocido.

¿Qué es lo que se le discute/disputa a Calatrava? La definición que la Encyclopædia Britannica da de "maleza" es "cualquier planta que crece donde no se desea". La torre de Calatrava habla otros signos, otra lengua, tiene en mente otra ciudad, propone otra lectura del espacio y de la escala como referencia excluyente. Aborda el problema de la ciudad por adición, y como dice Luis Fernández-Galiano, *"es fascinante y cruel"*. Creo que con la coherencia interna que puede verse en los trabajos de Santiago Calatrava, la Torre es fascinante como una exploración más de sus temas directores. Si hemos de reclamarle que aborde los conflictos entre la ciudad y el individuo, es **desoladoramente cruel**.

Podemos ver en el mito de Caín y Abel la muerte del bárbaro, la necesaria expulsión del que no entiende de nuestros límites, de nuestro idioma, de nuestra particular manera de ver el mundo. La expulsión unánime, la confirmación higiénica de que hemos fundado el mundo y que conservamos celosamente las claves para entrar en él.

Muchas veces, la arquitectura dio mezquinas muestras de haber generado una crítica con poder de policía. Durante años, lo que no era arquitectura blanca, *ergo* no era arquitectura, incluso no se consideraba dentro de su seno a corrientes que señalaron la vía de salida cuando el proyecto anterior empezó a dar muestras de agotamiento. El simple paso del tiempo es parricida.

Uno de estos días tengo que llamar a mi amigo para charlar de lo que pienso de la Torre. Pero mucho más me interesa contarle lo que me suscita Calatrava. Voy a llevar lápices y le voy a proponer jugar. Jugar sin reglas establecidas ni respuestas de antemano. Jugar a inventar otra realidad, a recuperar la creatividad fuera del compromiso de los grupos de pertenencia. No sea que al comenzar mi instrucción, mi sabiduría se haya ido a la porra. ■

Una forma opaca vuela alejada del edificio. Los tensores van y vienen, intercalándose paños de vidrio entre ellos, con la luz que pasa como estrategia de una mayor inmaterialidad. Estación de Lucerna, Calatrava, 1983.

EL MEJOR DISCO DE MUSICA DE BAILE

DOBLE CD · LP · CS

GASA

VAN THE MAN

En una entrevista reciente, Peter Handke, el rey del Juke-Box, aquel cuya música preferida era "el sonido del viento en los matorrales", habla de los cantantes de su adolescencia. Habla de los dos Morrison, de Jim y de Van. No entiende como a alguien puede gustarle Jim Morrison: "Creo que no me puede gustar alguien al que le guste Jim Morrison. Una vez me enamoré de una chica que lo adoraba. Acabó muy mal. Debí habérmelo figurado". Las opiniones de Handke (como las de Marguerite Duras, otra gran excesiva) nunca hay que tomarlas al pie de la letra. Hay que intentar pasar a través.

Cuando habla de las fuentes de la duración todo está claro, todo resplandece, porque la duración es "como un acontecimiento que consiste en estar atento, un acontecimiento que consiste en percatarse, un acontecimiento que consiste en ser abrazado, en ser atrapado por un sol suplementario, por un viento refrescante, por un acorde silencioso, dulce, que afina y pone de acuerdo todas las disonancias".
Cuando Handke habla de las fuentes del dolor es cuando hay que leer sus palabras al trasluz. No es imposible que Handke viera en Jim Morrison un apóstol de la desgracia, del desarreglo de los sentidos. Muy bien, de acuerdo con lo del *bateau ivre* y de acuerdo con lo de embriagarse de lo que sea, como decía su paisano Baudelaire, pero a partir de ahí, Jim, hay que saltar a otro río, a un río iluminado: si sigues en esa balsa que te has construido (con dolor, con alcohol, con fármacos, cargándotelo todo en los hombros como un cordero sacrificial, el que carga con los pecados del mundo) te romperás el cuerpo y el alma contra los rápidos, siempre más duros que tu corazón.
Probablemente su amiga "acabó muy mal" por eso, por no entender que el *bateau ivre* no es puerto sino tránsito, tránsito hasta llegar, como decía Calvino, "a todo lo que no es infierno, y darle espacio". Luego, Handke habla de Van Morrison y dice algo muy bonito: "En mi vida, a menudo he pensado: a él le seguiré hasta el final, mi final o su final. Cuando vi las primeras películas de Gerard Dépardieu o de Robert de Niro, pensé que vería todas sus películas. Muy pronto rompí mi promesa. Sólo he seguido a Van Morrison".
Aquí hay que aguzar la oreja. Cuando Handke, en el *Poema a la duración,* dice que la Fontaine Sainte-Marie es el centro del mundo (una humilde fuente "en el bosque de Clamart y Meudon, en la periferia de París: sale en un claro de bosque, en el triángulo de hierba que forma un cruce de caminos, al lado de un pequeño café, con mesas en el jardín") hay que creerle, porque así te lo hace creer. Con Van Morrison sucede lo mismo: es imposible no creer en el sentimiento de algo cantado por Van Morrison.
Y es el **sentimiento de un héroe**: un héroe es alguien que ha atravesado el infierno y se ha sobrevivido, ha sabido encontrar la luz. A Handke le gusta Van Morrison (y no Jim) porque, como él, sabe que es imperativo, es casi un deber moral sin ordenanzas, buscar lo que no es infierno y darle espacio.

Cuando Morrison le canta a su amor de carne y hueso, no puede evitar, amante universal, que esa mirada enamorada impregne todo lo que toca, todo lo que abarca.

En *Hymns To The Silence,* el último disco (doble) del león irlandés, más sabio y más auténticamente joven a cada año que pasa, hay una transparente búsqueda de la duración. "Hay -escribí- una colección de canciones de amor. De Amor Profano y de Amor Sagrado, diría quien no supiese que todo Amor es Sagrado". Cuando Morrison le canta a su amor de carne y hueso, no puede evitar, amante universal, que esa mirada enamorada impregne todo lo que toca, todo lo que abarca, y las *Green Mansions* donde conoció a su mujer se conviertan en un feliz paisaje del alma.
Village Idiot también es una canción de amor: el tonto del pueblo, así contemplado, se convierte en el Huckleberry Finn perdido de uno mismo, en el poseedor de una verdad secreta, "misteriosa, por simple, como un reloj de sol".
Van Morrison, como Dylan, pasó por una fase espiritual convulsa (Dylan con el mesianismo anatemizador del converso, Morrison con la blandenguería imprecisa de la Cienciología) y ha acabado siendo un cristiano panteísta. La fe de Van Morrison es una búsqueda personal que anhela la armonía, la unidad de todas las cosas. Van Morrison, como Handke, conoce muy bien el sentimiento de Lo Sagrado: su obra está llena de lugares sagrados y de epifanías, esas iluminaciones "en el tiempo y fuera del tiempo" que nos devuelven una completa y centelleante imagen de nosotros mismos.
La trilogía central de *Hymns To The Silence,* a la sombra del ávido Dylan Thomas y el Eliot sereno y maduro de los *Four Quartets,* investiga el mismo territorio del *Poema a la duración.* Una canción como *Take Me Back* anhela retornar a un perdido estado de gracia, "when everything made me more sense in the world"; aquel verano del alma, cuando todas las cosas entonaban sus Himnos al Silencio, "and the music on the radio has so much soul/ and you listen in the nightime/ while we're still and quiet/ when you lived in the grace/ in the light/ and the blessing".
Los pasos de Handke, caminando en la memoria hacia el perdido lago Griffon de su infancia, son muy parecidos a los de Van Morrison volviendo atrás, atrás; sus corazones bombean igual; "a sense for

Música

everlasting life"; subiendo por Cherry Valley desde el puente de North Road, siguiendo la vía del tren, "on sunny summer afternoons -escuchad- picking apples from the side of the tracks/ that spilled over from the gardens of the houses on Cyprus Avenue/ watching the month catcher work the floodlights in the evenings/ and meeting down by the pylons/ playing round Mrs. Kelly's lamp..."

No es fácil, no, escribir un artículo sobre Van Morrison. Puedes citar alguna letra, pero hay que intentar fijar el **serpenteo de su música** y para ello se acude a comparaciones, al agua de ríos parejos, de ahí lo de Handke. Wim Wenders tiene un artículo muy bonito (en *Emotions Pictures)* donde intenta delimitar la emoción que le suscitan la voz y la música de Van Morrison y, a la manera de Ferrater en *A l'inrevès,* busca llegar al corazón del avellano yuxtaponiendo similares destellos sensoriales. En su artículo, Wenders, para hablar de la música de Van Morrison, habla de planos de películas, de un taxi amarillo, del temblor de las hojas de los altos olmos en *Blow Up,* de una estación de servicio Esso bajo el sol del mediodía; de esos instantes en los que "soudain il n'y a plus rien à décrire, et quelque chose est devenue trop claire et a jailli hors de l'image, et devenue sentiment, souvenir, intensité, à quoi les mots et aussi les plans suivants ne correspondent plus, déja plus, déja plus du tout".

Se podría intentar otra cosa. Se podría hacer un artículo informativo; decir que Van Morrison, que ya cayó por Barcelona en el primer y memorable Womad de la Ciudadela, con su compinche Georgie Fame al órgano, volverá a nuestro país el próximo mes de julio (el 1 en el Pueblo Español de Barcelona, el 2 en el Centro Conde Duque de Madrid, y el 3 en el Pabellón de la Casilla de Bilbao). Decir, para los más jóvenes, que conviene escucharse cualquier disco del irlandés, porque es de esos raros cantantes que no tiene un disco malo; recomendar, para entrar en ese río, las piedras blancas de *Astral Weeks* y *Moondance,* y *Hard Nose The Highway,* y el doble en directo *It's Too Late To Stop Now,* y leerse el libro que le dedicó Eduardo Jordá en Cátedra. Pero eso se dice en unas pocas líneas: éstas.

He encontrado algo mucho mejor. He encontrado un texto donde se habla de Van Morrison sin mencionarlo, y si lo transcribo es porque, francamente, dudo que se pueda escribir nada mejor sobre el hombre, Van the Man, y su música. Después de leer, y antes de lanzarse a escuchar *Hymns To The Silence* (gana mucho por la noche y con cascos), pueden entretenerse, por el mismo precio, en intentar averiguar el nombre de su autor.

"El cantante era un hombre pequeño, ancho, que daba la impresión de tener una gran fuerza y de estar completamente ausente. Entró en el escenario, miró fijamente a la luz y empezó a cantar enseguida. A las primeras notas el espacio de la sala reprodujo la línea culebreante del cable que el cantante sostenía tranquilamente en su mano. Su voz tenía también una gran fuerza, sin necesidad de gritar. No salía del tórax sino que al principio existía como algo independiente de éste, como un cuerpo autónomo, sólido; no localizable, sin embargo, en ninguna parte. Su voz no sonaba como un canto: más bien se hacía oir como los acentos de uno que, después de una larga, penosa, inefable incubación, de repente estalla. Cada una de sus canciones no formaba una melodía más que vista como un todo, y éste lo formaban sólo una serie rápida -a veces reiterativa y tartamudeante- de gritos de dolor, gritos cortantes, amargos, amenazadores. No sonrió ni una sola vez. En una ocasión, con su pesado cuerpo dio un salto bastante grande en el aire. Con una mirada ausente, al fin pudo decirles lo que quería a los que llevaba dentro; y esto pudo hacerlo sólo recuperando su voz, que estaba fuera de él, y hundiéndola en sí mismo; ante todo, lo primero que quería era no tener nada en común con nadie. No cantaba sus canciones con un gran sentimiento sino que, como un loco, buscaba un sentimiento que fuera enigmático para él mismo. Aquel hombre que dirigía toda su furia contra sí mismo, sin dejar de dar la espalda al mundo entero de un modo casi vindicativo, al final de su actuación prorrumpió en un himno que era común a todos".

Marcos Ordóñez

CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRÀFICS DE CATALUNYA

Director: **Hector Faver**

Cursos per a la formació de:
- *DIRECTOR CINEMATOGRÀFIC*
- *GUIONISTA CINEMATOGRÀFIC*
- *ACTOR CINEMATOGRÀFIC*

Professors:
- **Lluis Aller**
- **Gerard Gormezano**
- **José Luis Guerin**
- **Boris Rotenstein**

Cursos de:
- *PRODUCCIÓ CINEMATOGRÀFICA*
- *AJUDANT DE DIRECCIÓ*
- *OPERADOR DE CÀMERA*
- *TÈCNIC DE SO*
- *MUNTATGE*

Coordinador: **Manel Almiñana**

INFORMACIÓ:
De dilluns a divendres de 16,30 a 20,30 h.

Diputació, 333, 2n. 2a. (cantonada Girona)
Tels.: (93) 265 01 67 i (93) 265 02 27 - Fax: (93) 265 85 28
08009 BARCELONA

Ediciones Destino

Novedades

ÁNCORA Y DELFÍN

ALEJANDRO GÁNDARA
Ciegas esperanzas

JESÚS DÍAZ
Las palabras perdidas

MORDECAI RICHLER
Solomon Gursky estuvo aquí

ALIOCHA COLL
El hilo de seda

BOHUMIL HRABAL
Quién soy yo

JUAN JOSÉ MILLÁS
Primavera de luto

MIQUEL ÀNGEL RIERA
Los dioses inaccesibles

LUIS GOYTISOLO
Estatua con palomas

MANUEL VICENT
La muerte bebe en vaso largo

ENSAYOS

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO
Ensayos y artículos, vol. I y II

PETER SZONDI
Estudios sobre Hölderlin

EL MUNDO DEL ARTE

DE GIOTTO A CÉZANNE
Michael Levey

BARROCO Y ROCOCÓ
Germain Bazin

EL ARTE DEL TANTRA
Philip Rawson

MIGUEL ÁNGEL
Linda Murray

GRANDES LIBROS ILUSTRADOS

POR LA RUTA DE LA MEMORIA
Manuel Vicent

INTERIORES DE BARCELONA
Josep Maria Botey

TODO TUTANKAMÓN
Nicholas Reeves

LAS CIUDADES

SEVILLA
Francisco Morales Padrón

¡INVASIÓN DE PELÍCULAS MUTANTES EN EL VALLE DE LOS ZOMBIES!

¿Vale la pena ir al cine? ¿Se puede encontrar cine en el cine? Superada la tentación de titular este balance del año cinematográfico «Nunca voy al cine», en guiño a Enrique Vila-Matas, sigo sin poder evitar que me asalten preguntas de este tipo. Con todo, lo de la pasada temporada fue mucho peor: aquí donde me ven –aquí donde me leen– sigo sin haber visto *Bailando con lobos* y *El cielo protector* sin notar ningún peso en la conciencia. Ya pueden cantar misa las Academias y los espectadores de bien conformar, porque yo sigo con la absoluta certeza de no haberme perdido nada: llega un momento en que cualquier espectador tiene que aprender a desarrollar sus propios mecanismos de auto-defensa, porque el actual mercado del cine puede acabar con el buen sentido de cualquiera. De todas formas, entre la avalancha de fast-food visual, no es imposible encontrar joyas que le reconcilien a uno con el medio. También es posible detectar signos inequívocos de que algo está a punto de cambiar: mientras los viejos adalides de la crítica marxista adoptan el papel del apocalíptico profeta de la muerte del cine, otros prefieren soñar en una futura revolución de la imagen basada en la post-moderna mezcolanza de géneros, tonos, escuelas y estéticas.

Cine

Esto ya no es lo que era

Sin duda, ver cine en nuestras ciudades es algo que, hoy por hoy, irrita por igual al viejo cinéfilo que aún conserva sus ajados pantalones pata de elefante y al gamberro que nutrió su afición por el séptimo arte deglutiendo basura en los programas dobles de cine de barrio. Hoy esto de ir al cine ya tiene muy poco de rito. Esto ya no es lo que era, puede decir el cinéfilo junto al antiguo frecuentador de burdeles o festejos funerarios: Son malos tiempos para el rito, para todo tipo de rito y el lema que parece prevalecer es el lacónico «Adelante y a destajo».

No deja de ser divertido ver cómo esquemas narrativos-basura no sólo alimentan el grueso de la producción cinematográfica, sino que sostienen el mejor celuloide que se ha visto este año.

Como todo el mundo sabe, este pragmatismo a ultranza no tiene cuatro días de historia: es fruto de una lenta evolución, de la lenta disolución del arte en el vaso de precipitados del comercio... Desafortunadamente, nos ha tocado vivir la peor parte del proceso: el final, la plenitud, la vergüenza erigida en norma. Ocurre con todo: libros, discos, películas, montajes teatrales... todo acaba convirtiéndose en producto de confección, consumición y digestión rápida. Por eso hace unos meses, en esta misma revista, el escritor norteamericano Harold Brodkey era presentado como lo que es, una rara avis en un mercado tan voraz como el actual, alguien capaz de ocupar treinta años de su vida en una sola novela. Los nuevos hábitos de alimentación cultural generan nuevos espacios para el consumo: junto a los restaurantes fast-food, ejemplar símbolo de nuestro tiempo son también los cine multisala, unos lugares infernales en los que, teóricamente, cualquiera puede encontrar una película a su gusto para asimilarla pasivamente agarrado a un barril de palomitas. Se equivocan quienes acusan a las multisalas de ser una versión colectiva del comedor casero, con la (reducida) pantalla como sustituto del vídeo doméstico: en la multisala, el espectador

puede alcanzar cotas de barbarie que ni él mismo se consentiría en su propia casa, desde dejar la moqueta hecha unos zorros a incordiar al vecino de butaca con sus frecuentes impertinencias.
Las multisalas no sólo simbolizan la degradación de ese rito de ir al cine –cuando ellas aparecen, desaparecen los cines-dinosaurio, glamurosos palacios de la imagen: hoy quedan unos pocos y ni siquiera son especies protegidas–, sino que deben su vida a una estrategia comercial levantada sobre una pompa de jabón. Esa enfermiza necesidad de multiplicar los cines donde antes había, pura y simplemente, un sólo cine no se apoya precisamente en un aumento cuantitativo de películas interesantes, ni siquiera en un mayor crecimiento de la industria autóctona: se trata de la materialización directa de esa estrategia mercantil que garantiza mayores beneficios cuanto más variada sea la oferta, cuanto más rápidamente puede exprimirse un producto. Lo malo es que, en realidad, esa oferta no es tan variada –basta ver un ejemplo más cristalino de este espejismo de variedad en el caso de las televisiones privadas– y el resultado más visible de este cambio de hábitos en el terreno de la exhibición cinematográfica es la desaparición de la comodidad. El viejo cinéfilo siente que le han cambiado una catedral por una cabina de sex-shop. El antiguo devorador de programas dobles se siente estafado por pagar a precio de oro mercancía tan tibia que no merecería ni figurar a pie de página en la *Psychotronic Encyclopaedia of Films* de Michael Weldon.
Por otro lado, los actuales hábitos de consumo invitan a cualquier espectador con un mínimo de sensibilidad a repetir a coro el cliché carcamal: «*Antes sí que había un respeto, pero ahora...*». En efecto, ¿le seguiría guardando usted el respeto a una película que, estrenada en enero, pudiese adquirir en junio al precio de 2.995 pesetas? El vídeo no mata a la estrella del cine, simplemente la exprime más rápido: lo que se descubre en el cine en enero, puede alquilarse en marzo y adquirirse en junio. Y la rentabilidad está asegurada: los presupuestos colosalistas de algunos mega-hits de Hollywood tienen muy en cuenta esos inmediatos beneficios de su producto en su calidad de vídeo en venta directa para calibrar el margen de riesgo económico que pueden correr. Comercialmente, la solución es impecable: por estrepitoso que sea el fracaso nunca se pierde dinero, porque siempre entran beneficios por uno u otro canal. Es una técnica industrial sabia, pero de la que se resiente el cine como medio artístico, como posible instrumento de voces disidentes. Estamos asistiendo a la particular adaptación de la política del «best-seller» al comercio del cine: hay dos o tres grandes títulos al año –los que conocerán una más rápida comercialización en vídeo–, e incluso, en una muestra de «buen gusto», el mercado incluso es capaz de ofrecer una alternativa «culta» para los más exigentes. Para entendernos: hay espacio para tres Harold Robbins –o Vázquez Figueroa, o John Le Carré, o Stephen King– y para un Umberto Eco. Y todos contentos. ¿Lo quieren más claro? Piensen en *Pretty Woman*, *Ghost* y *El silencio de los corderos* frente a los *Bagdad Café* o *El marido de la peluquera* de turno.
Del mismo modo que hay libros importantísimos, fundamentales, pero que –ay– al parecer no han reunido suficientes méritos como para aparecer reseñados en *Babelia*, hay también celuloide noble, de gran altura, que en un panorama como éste nunca será digno de proyectarse en una sala cinematográfica normal. Las miradas cinematográficas rabiosas, disidentes, violentamente enfrentadas a esa forma de consumir imágenes expuesta más arriba son tan raras que, de cuando en cuando, merecen ser mostradas en esos zoológicos del cine especializados en especímenes raros e inclasificables, o sea los festivales de cine y las filmotecas. Pero si, tal y como está el patio, los cinéfilos con buen gusto todavía no se han suicidado es porque este nuevo orden visual tiene sus fisuras: entre el constante bombardeo de celuloide fácil, sin asperezas, digestivo, desnatado, todavía se cuelan pequeños fogonazos de transgresión, esos signos que al cinéfilo iluminado le parecen el anuncio de una nueva era. Que en un panorama así aún sea posible ver buen cine es casi un milagro.

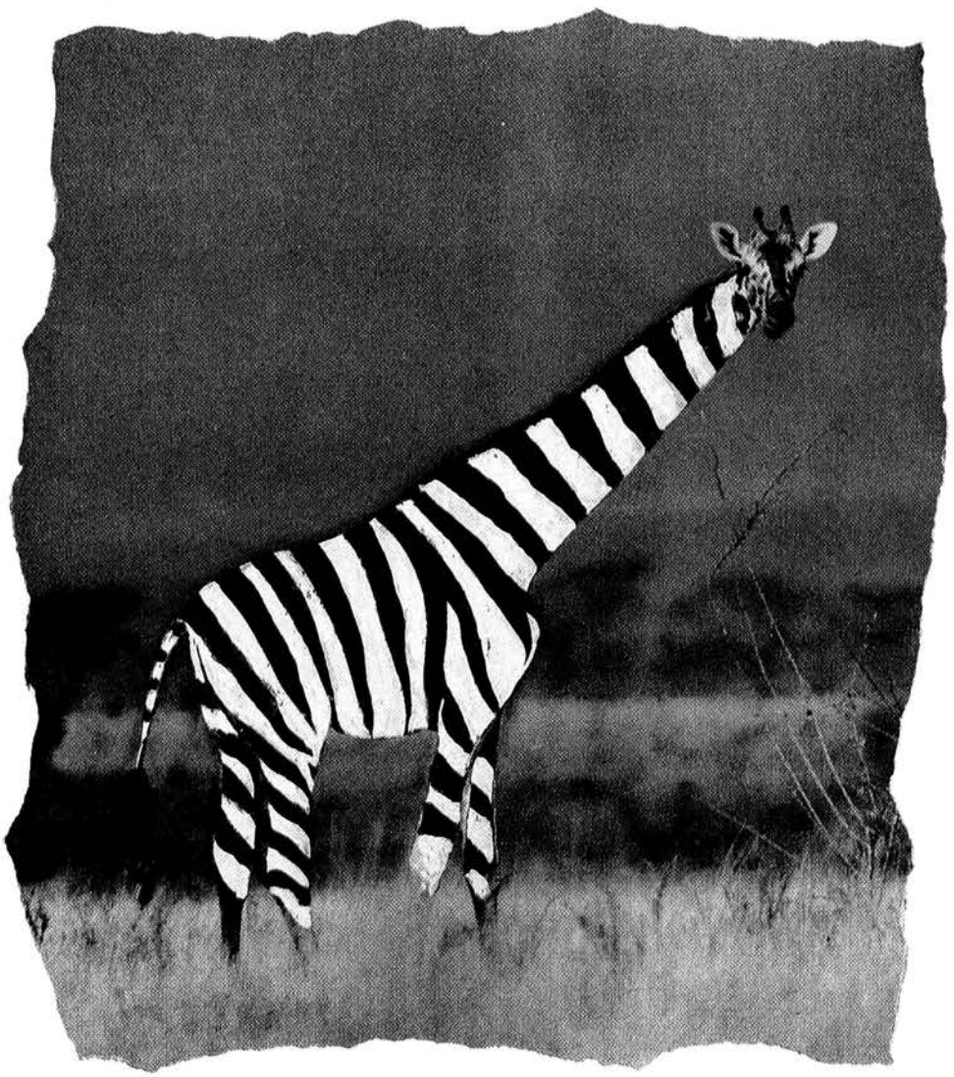
Mundo mutante

Cualquier fenómeno que permita sacar raudas conclusiones es susceptible de sospecha. El presente año cinematográfico es, pues, altamente sospechoso en la medida en que puede ser leído como diáfana ilustración de un extraño triunfo de los géneros. A la vuelta de la esquina dejamos viejos mamuts *de qualité* como *El cielo protector* o *Bailando con lobos*, dos títulos que por su respetable referente literario o sus valores éticos, respectivamente, merecieron automáticamente la etiqueta de gran cine. De un año a otro las cosas no pueden ser tan distintas, un thriller aliñado con canibalismo triunfa en el Dorothy Chandler Pavillion, la mejor película del año es un remake de un viejo film de serie B de J. Lee Thompson, Oliver Stone utiliza los mecanismos de la ciencia-ficción paranoica de los 50 para lanzar una vehemente diatriba visual contra la

conspiración de silencio que rodea al asesinato de Kennedy, la película que da más carnaza a los debates pseudofeministas de sobremesa se apoya en los esquemas narrativos de las road-movie circunstancialmente anárquicas de los 60...
No deja de ser divertido ver cómo esquemas narrativos-basura no sólo alimentan el grueso de la producción cinematográfica, sino que sostienen el mejor celuloide que se ha visto este año. Algunos aficionados al cine de terror ven la lista de premios de la Academia obtenidos por *El silencio de los corderos* como un triunfo: yo preferiría verlo como un síntoma. Cuando se llega a una vía muerta –y el cine academicista lo es– no deja de ser sensato revolver en los cubos de basura, a la búsqueda de esa llave que abra una nueva puerta. Recuerden lo que ocurrió con el rock hace unos años, con esa búsqueda de las raíces, de la «autenticidad», que ahora puede discutirse o no, pero en su día dio trabajos de altura. Ahí están los incombustibles discos de Los Lobos para corroborarlo.
El fenómeno no se ha creado en cinco minutos: los autores más interesantes que ha dado el cine de los últimos años o bien han nacido en el cenagal de la serie B o bien han adaptado de manera harto inteligente los mecanismos del más popular y barato cine de consumo. Pienso, por ejemplo, en Sam Raimi o David Cronenberg, en maestros de la relectura perversa como los hermanos Coen o David Lynch o en tipos que adquirieron su admirable –e inventivo– desparpajo visual en el terreno de los dibujos animados como Tim Burton o Terry Gilliam. Ellos son los grandes realizadores de nuestro tiempo y olvídense, por favor, de James Ivory o Jonathan Demme, aplicados –aunque incluso me atrevería a discutir eso de «aplicados»– ilustradores que la coyuntura ha convertido en ídolos de temporada.
A lo que hemos asistido este año, pues, ha sido a la asimilación por parte del «mainstream» de una práctica que algunos despiertos autores hace años que han convertido en su máxima figura de estilo: Aprovechar materiales de saldo para construir ficciones ambiciosas. Y las consecuencias de esta curiosa transformación estética no han dejado de tener su lado divertido: *El silencio de los corderos* de Jonathan Demme ha inspirado sesudas disquisiciones sobre el ocaso del hombre civilizado y la inexorable inmersión en la barbarie a pensadores que no se acercarían ni borrachos al efectivo best-seller de Thomas Harris que el realizador adapta mansa y literalmente. *Thelma y Louise* ha sido el motor de abundantes discusiones en torno al feminismo, cuando se rige por los esquemas narrativos de esas exploitation *movies* de los 60 que, en su contexto, nadie se hubiera tomado en serio. La asimilación de ese lenguaje mutante por parte del «mainstream» ha provocado, en suma, que sean tomadas en serio obras que ni siquiera se propusieron plantear «en profundidad» ningún tema de fondo. *El silencio de los corderos* y *Thelma y Louise* pueden gustar más o menos –yo, puestos a elegir, me quedo con la segunda–, pero lo que me parece indudable es que ninguna de las dos puede proporcionar otro placer que no sea el puramente epidérmico: ese encantamiento que se prolonga durante las dos horas de proyección y punto. Como, en otro registro, *Terminator 2*, sin lugar a dudas la mejor película de acción de la temporada y una de la paradojas más divertidas de los últimos tiempos: la película que ha logrado ser más violenta con menos bajas en pantalla.
Pero agitar conciencias, lo que

Quién sabe si, definitivamente, el cine ya no está en el cine... Lo que es seguro es que no está en esas multisalas pobladas de zombies consumidores de palomitas.

Cine



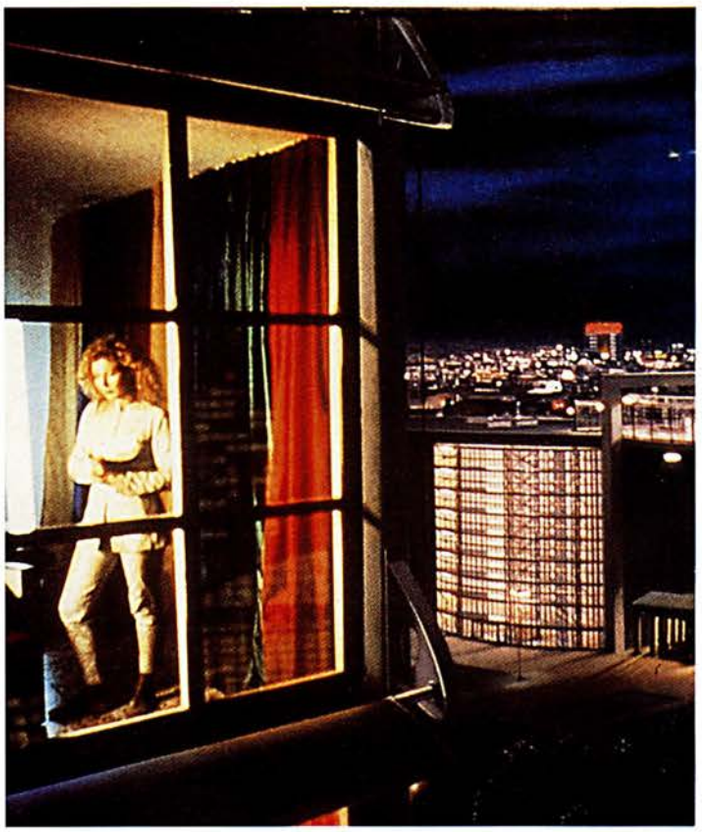
IMAGINA

IMAGINA AGENCIA DE PUBLICIDAD Vía Augusta, 298, 4.º 3.ª 08017 BARCELONA. Tel. (93) 280 35 95. Fax (93) 205 59 56

se dice agitar conciencias sólo lo han conseguido este año, en mi modesta opinión, el *JFK* de Oliver Stone, *El cabo del miedo* de Martin Scorsese y el *Barton Fink* de los Coen: la primera por estar moliendo los sesos del espectador durante tres horas sirviéndose de un trabajo de montaje enfermizo, absorbente, obsesivo –de los mejores tras el *Fraude* de Welles, film con el que tiene ciertos puntos de contacto como soberbio ejercicio de manipulación–; la segunda por elevar un rutinario «psychothriller» de serie B a las cimas de una tragedia de resonancias bíblicas, haciendo gimnasia con los nervios del espectador en una sabia recuperación de los más eficaces mecanismos del suspense; la tercera por ser la mayor rareza en una carrera de rarezas como es la de los Coen, la más sabia destilación de cine puro que se ha sacado de un tema puramente anti-cinematográfico: el descenso a los infiernos de la mente por parte de un escritor bloqueado. Ah, y el *Delicatessen* de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, título mutante europeo que, pese a su asumida condición de refrescante divertimento, supone una aislada reivindicación de una poesía visual –la poesía visual de Tex Avery, Fellini y Jacques Tati– que nunca debería morir. Y *El rey pescador*, un cambio de tercio del gran Gilliam que pese a no haberle quedado redondo está hecho de puro riesgo, con dos narices.

Stone, Scorsese, los Coen, Jeunet y Caro y Terry Gilliam han sido los abanderados de esa intuida renovación del lenguaje cinematográfico que podría acabar con la mansedumbre gramática que propicia el mercado: el suyo es cine distinto, que el viejo cinéfilo no dudaría en tildar de innoble. Adoptar actitudes puristas ante estas nuevas miradas es propio de viejos cascarrabias: lo que estos creadores están trasladando al cine es algo que otras artes más adultas han experimentado hace ya bastantes años. Llámenlo como quieran: algunos hablan de post-modernismo, a mí me parece más ajustado –menos grave– hablar de mutación.

Y, mientras algunos de los autores con mayúsculas del cine moderno se iban pegando grandes batacazos –ese *Sombras y nieblas* de Woody Allen que algunos creen concebido para hundir definitivamente a la Orion, ese *Hasta el fin del mundo* que confirma una vez más la incongruencia del arte y ensayo colosalista, ese *Tacones lejanos* con el que Almodóvar no ha conseguido trascender los materiales de partida–, la temporada también nos demostró que hay otras técnicas para pasar el rato entre mutación y mutación. A falta de un Scorsese o un Stone no hace falta ir al cine para ver cine, porque muchas veces el cine no está en el cine: piensen en *Twin Peaks*, una de las mayores revoluciones de la imagen servida en la bandeja de, alucinen, la denostada Tele 5, piensen en los vídeos con la obra completa de Jan Svankmajer que pueden adquirir en Londres, piensen en ese corto de Calpurnio Pisón, *El bueno de Cutlass*, que algunos afortunados pudieron ver en el Salón del Cómic de Barcelona, nueve minutos de minimalismo baturro atentando contra todas las convenciones del western... Quién sabe si, definitivamente, el cine ya no está en el cine... Lo que es seguro es que no está en esas multisalas pobladas de zombies consumidores de palomitas. ¿Habrán conseguido los fogonazos visuales de Stone y Scorsese despertar a algunos de estos zombies?



Jordi Costa

ESCAPARATE CINE

BATMAN VUELVE

El propio Tim Burton reconoce que su anterior visión del Hombre Murciélago le quedó aburrida y ahora afirma que este es, definitivamente, su Batman. Esta es la película que le hubiese gustado hacer entonces, una reflexión oscura sobre la perversa relación que lleva al ser humano a enmascararse tras el mito. Con una Michelle Pfeiffer convertida en *maîtresse* abisal y un Danny De Vito supurante de maldad, con la dentadura más verdosa que jamás se haya visto en una pantalla.

INSTINTO BÁSICO

La película del escándalo, un escándalo que demuestra que la sensibilidad homosexual es extremadamente frágil. Si usted coloca a un villano homosexual en su próximo libro, película, obra teatral, etc... ya sabe qué le toca. Inspirándose en novelas baratas guarras de los 50 –sí, esas mismas que escribía el insigne Ed Wood jr.– Paul Verhoeven ha bordado un thriller *bizarre* con toques hitchcokianos y erotismo duro. El título más tórrido del verano. Con una gran, gran Sharon Stone.

ARMA LETAL 3

Ya lo vieron en la caricatura que le dedicaba Steve Martin en *Gran Cañón*, este hombre no cesaría de hacer apología de la violencia aunque un desaprensivo le dejara sin piernas. Nos referimos, claro está, a Joel Silver que no puede resistirse a aportar algunos grados más de temperatura a este verano: más calor en forma de explosiones, incendios, tiroteos... Todo eso y más en la tercera aventura de la extraña pareja Gibson/Glover, esta vez con algunas dosis de erotismo aportadas por René Russo sumándose a las gotas de comedia que vuelve a garantizar Joe Pesci. Dirige Richard Donner, pero detona Silver, por supuesto.

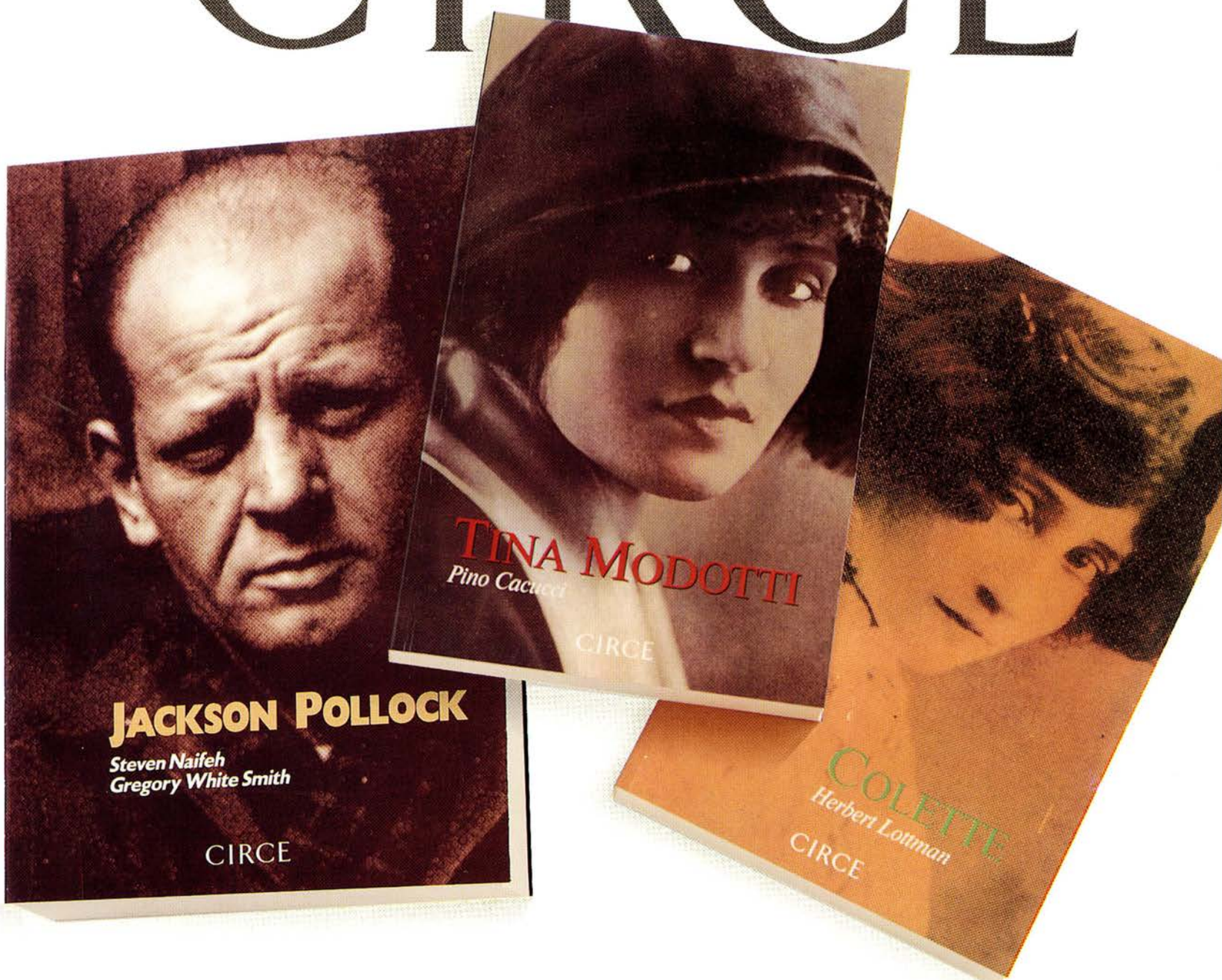
LA MANO QUE MECE LA CUNA

Al parecer estamos ante la definitiva consagración de Curtis Hanson como responsable de thrillers eficaces, atmosféricos. *Falso testigo* y *Malas influencias* ya preludiaron lo que este film demuestra definitivamente: que conviene seguirle los pasos a este hombre, que sabe construir pesadillas cotidianas como nadie, que huye tanto del thriller de diseño como de la nitroglicerina marca Silver. Aquí, Rebecca de Mornay es una niñera psicótica dispuesta a vengar la muerte de su marido.

NOCHE SOBRE LA TIERRA

La Tierra vista por sus taxistas. El último disparate del siempre certero Jim Jarmush, maestro del absurdo minimal. Un film de episodios con presencias de lujo –Winona Ryder, Gena Rowlands, Béatrice Dalle, Roberto Benigni–, música de Tom Waits y cinco escenarios tratados con mirada muy poco turística: Los Ángeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki. Una mirada marciana al «angst» urbano.

CIRCE



CIRCE

CIRCE Ediciones, S.A.
Diagonal, 459
08036 Barcelona
Tels. (93) 410 03 96 - 410 60 18
Fax (93) 419 44 41

Biografía

Jackson Pollock
Steven Naifeh
Gregory White Smith

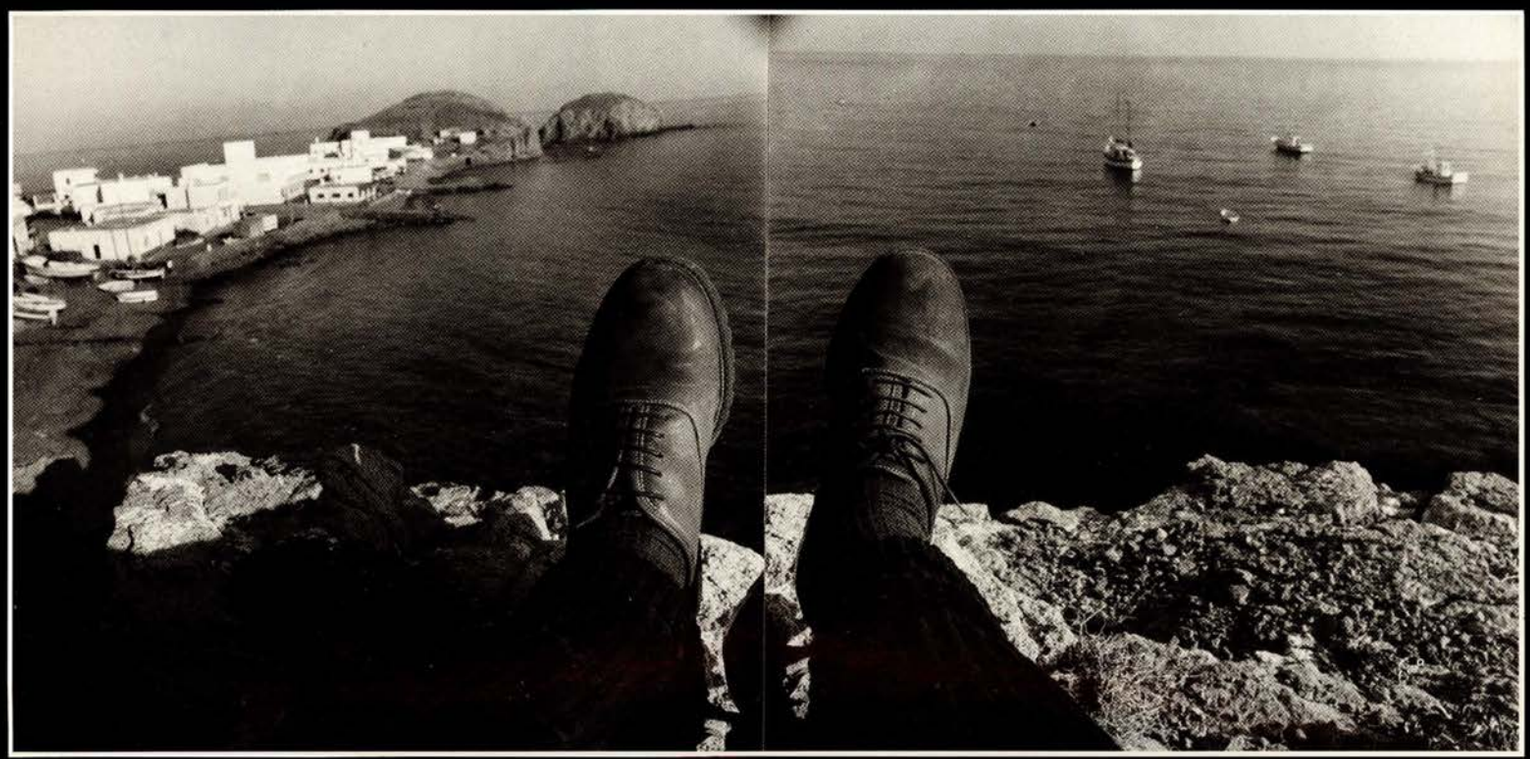
Tina Modotti
Pino Cacucci

Colette
Herbert Lottman

I M A G I N A

UN PROYECTO EN TORNO A LA FOTOGRAFIA

Dirigido por: MANUEL FALCES



MAX PAM

FOTOGRAFIAS DE:

OUKA LELE (España)
FERDINANDO SCIANNA (Italia)
JOHN VINK (Bélgica)
ARNO FISCHER (Alemania)
BERNARD PLOSSU (Francia)
FRANÇOISE NUÑEZ (Francia)
TERRY BRAUNSTEIN (Estados Unidos)
MARTIN PARR (Gran Bretaña)
MANUEL FALCES (España)
MIMMO JODICE (Italia)
CLAUDE NORI (Francia)
MARTINE FRANCK (Francia)
KRZYSZTOF PRUSZKOWSKI (Polonia)
MAX PAM (Australia)
RENE BURRI (Suiza)
CRISTINA GARCIA RODERO (España)
EVGEN BAVCAR (Eslovenia)
DOUGLAS KEATS (E.E.U.U.)
JORGE RUEDA (España)
GABRIEL CUALLADÓ (España)
CARLOS PEREZ SIQUIER (España)
JOSEP VICENT MONZÓ (España)
ABBAS (Irán)
MICHEL SZULC - KRZYZANOWSKI (Holanda)
HENRI CARTIER - BRESSON (Francia)
ILAN WOLFF (Israel)
SIBYLLE BERGEMANN (Alemania)
JORDI GUILLUMET (España)
GRACIELA ITURBIDE (Mexico)
TONI CATANY (España)
WILLIAM KLEIN (E.E.U.U.)
JEAN LARIVIERE (Francia)
SARAH MOON (Francia)
RICARDO MARTIN (España)
ROLAND LABOYE (Francia)
MIGUEL NAUGET (España)

DEL 29 DE JUNIO AL 15 DE JULIO

SEVILLA

Salas del Arenal

Sección Española para la Exposición Universal de Sevilla, 1992

A PARTIR DEL 20 DE JULIO - AGOSTO

ALMERIA

Escuela de Artes Aplicadas
y Oficios Artisticos

Almediterránea '92

SALAS DEL ARENAL:
C/ Temprado, S/N 41001 SEVILLA
Tlfno. (95) 422 74 61 - 456 24 90 Fax: (95) 456 39 37

ALMEDITERRANEA '92:
C/ Martinez Campos nº20 04001 ALMERIA
Tlfno. 26 94 33 - 26 95 50 Fax 26 99 46

JUNTA DE ANDALUCIA
ANDALUCIA
PABELLÓN DE ANDALUCÍA EN EXPO'92